FILM

32 STRONY

SOPHIA LOREN

• NR 51-52 (1254-1255) • ROK XXVII • 24 GRUDNIA 1972 • CENA 6 ZŁ •

Wesołych Świąt!

tydzień w filmie

● Bolesław Michałek, redaktor naczelny tygodnika FILM, otrzymał nagrodę X Muzy za swą książkę „Marzenia i rzeczywistość" (WAiF, 1970). Nagrodę przyznało jury Stowarzyszenia Filmowców Polskich w składzie: Tadeusz Konwicki (przewodniczący), Maria Kornatowska, Stanisław Lenartowicz, Zbigniew Pitera i Stanisław Różewicz. Kontrkandydatami do nagrody były książki: „O dziele filmowym" Alicji Helman (Wydawnictwo Literackie — 1970) i „Prawo autorskie do dzieła filmowego" Jerzego Sterdy (Wydawnictwa Prawnicze — 1970).

● 8 grudnia podpisano w Warszawie program współpracy kulturalnej i naukowej między Polską a Republiką Włoską na lata 1973 — 1975. Nowy program przewiduje m. in. bezpośrednią współpracę między telewizjami oraz stowarzyszeniami twórczymi obydwu krajów.

● Dyskusyjny Klub Filmowy „Zygzakiem" zorganizował w Warszawie (12 — 15 grudnia) przegląd polskich filmów krótkometrażowych, zrealizowanych w ostatnim okresie przez Wytwórnię Filmów Dokumentalnych, „Czołówka", Studio Miniatur Filmowych oraz Studio Małych Form Filmowych SE—MA—FOR.

● W dniach 13 — 14 grudnia odbył się we Wrocławiu przegląd filmów WFD, zorganizowany przez tamtejszy oddział Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich oraz wrocławską ekspozyturę CFO „Filmos". Filmy prezentowali: Krystyna Gryczelowska, Bohdan Kosiński oraz Jerzy Ziarnik.

projekty i realizacje

● Scenariusz Bohdana Ziółkowskiego i Romana Załuskiego „Sekret" (PANORAMA) został skierowany do realizacji. Jak pisaliśmy, jest to historia kobiety, która po śmierci męża próbuje wyjaśnić tajemnicę jego przeszłości. Reżyserem będzie Roman Załuski, operatorem — Janusz Pawłowski, kierownikiem produkcji — Jan Włodarczyk.

● Po kolaudacji jest film Janusza Nasfetera „Motyle" (ILUZJON).

„Budowałem miasto" reż. Bohdana Kosińskiego

KRÓTKI METRAŻ

● W CZOŁÓWCE trwają prace nad filmem, który przedstawi udział wojska w odbudowie stolicy. Autorzy filmu poświęcają szczególną uwagę 3 Warszawskiemu Pułkowi Pontonowemu. Żołnierze tej jednostki stawiali pierwsze mosty przez Wisłę w 1945 roku, a ostatnio współpracowali przy budowie Trasy Łazienkowskiej, wznosząc w rekordowym czasie mosty drogowe na skrzyżowaniu alei Niepodległości z ulicą Wawelską. Reżyserem filmu jest Kazimierz Sheybal, operatorem — Leszek Suchocki.

Reżyser Zygmunt Adamski („Leśni", „Steny pod jodłami") przystępuje wraz z Włodzimierzem Dusiewiczem do pracy nad filmem dokumentalnym o Batalionach Chłopskich.

Stanisław Możdżeński realizuje dokument o Akademii Sztabu Generalnego, zwanej potocznie szkołą generałów. Film zostanie nakręcony z okazji XXV rocznicy powołania do życia tej uczelni.

●W WYTWÓRNI FILMÓW DOKUMENTALNYCH Krystyna Gryczelowska ukończyła dwa filmy o tematyce wiejskiej. Pierwszy z nich — „A ten majątek miał hrabia Czarniecki..." opowiada o jednej z poznańskich spółdzielni produkcyjnych. Z kolei film **„Krzeczowice — Jesień"** to opowieść o historii i dniu dzisiejszym małej rzeszowskiej wsi, której mieszkańcy brali udział w rewolucyjnych akcjach w okresie międzywojennym.

Bohaterem filmu Bohdana Kosińskiego **„Budowałem miasto"** jest Stefan Brzeziński, mieszkaniec Nowej Huty, jeden z budowniczych miasta i kombinatu im. Lenina. W filmie znalazły się unikalne zdjęcia archiwalne z tamtego okresu.

„Cierpienia wynalazcy" — to tytuł satyrycznego filmu publicystycznego. Reżyser Jerzy Ziarnik opowiada tu autentyczną historię pewnego wynalazku, który przez kilkanaście lat nie mógł doczekać się realizacji.

Andrzej Piekutowski zrealizował **„Punkt wyjścia"** — dokumentalny raport o aktualnym stanie budownictwa mieszkaniowego w Polsce.

Jerzy Kaden ukończył film **„Gra szła va banque"** — o uruchomieniu produkcji polskiego specyfiku „Intencordin", przeznaczonego dla chorych na serce.

Sergiusz Sprudin zrealizował **„Wielkie regaty"** film o tegorocznych zawodach olimpijskich w rejonie Morza Północnego i kanału La Manche. W regatach tych zwyciężył polski statek szkolny „Dar Pomorza".

film polski na świecie

● Film Andrzeja Wajdy „Krajobraz po bitwie" zdobył I nagrodę na V Międzynarodowym Przeglądzie Filmowym w Colombo (Cejlon).

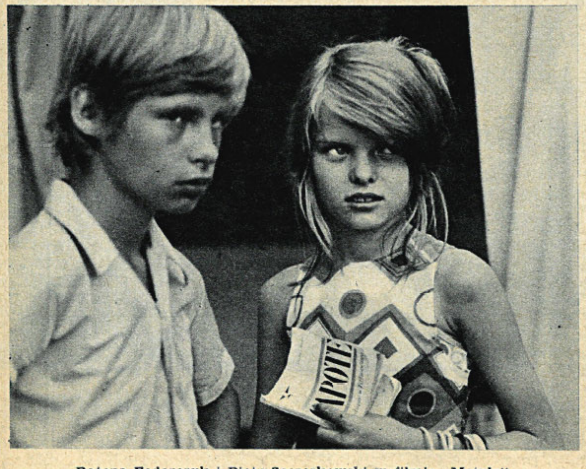
● Meksyk zakupił „Ruchome piaski" Władysława Ślesickiego.

● Firma dystrybucyjna Fort Films w Puerto Rico zakupiła 10 filmów animowanych z cyklu „Reksio" oraz 26 odcinków serii „Zaczarowany ołówek". Filmy te będą rozpowszechniane w wielu krajach Ameryki Łacińskiej.

● Filmoteka Grecka zorganizowała w Atenach przegląd polskich filmów fabularnych. Pokazano „Perłę w koronie" Kazimierza Kutza, „Żywot Mateusza" Witolda Leszczyńskiego, „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy i „Kardiogram" Romana Załuskiego.

przyjazdy.wyjazdy

● **W Warszawie bawił Georges Goldfayn, przedstawiciel Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Grenoble, który dokonał selekcji filmów polskich do oficjalnego konkursu festiwalowego. Przyszłoroczny festiwal w Grenoble odbędzie się w dniach 3 — 8 lutego.**



Bożena Fedorczyk i Piotr Szczerkowski w filmie „Motyle"

tematy dnia

FILM O JAROSŁAWIE DĄBROWSKIM

Witold Lesiewicz przygotowuje realizację filmu „Madame Richter", którego bohaterem jest generał Jarosław Dąbrowski oraz jego żona. Niedawno reżyser wrócił z ZSRR.

— Film „Madame Richter" ma być realizowany wspólnie ze Związkiem Radzieckim, trzeba więc było omówić wiele spraw z kierownictwem tamtejszej kinematografii. Przeprowadziliśmy ponadto wstępne pertraktacje z aktorami, szukaliśmy także odpowiednich plenerów. W niedalekiej przyszłości czekają nas dalsze wyjazdy rekonesansowe. „Madame Richter" jest filmem trudnym, wymagającym starannych przygotowań. Szczególne trudności sprawia odtworzenie prawdziwego obrazu epoki.

— Jarosława Dąbrowskiego znamy przede wszystkim jako jednego z przywódców Powstania Styczniowego — oraz jako generała Komuny Paryskiej. Ale przeciętny widz kinowy mało wie o jego życiu.

— W naszym filmie chcemy właśnie skupić uwagę na tych okresach jego życia, które są mniej znane. Jarosław Dąbrowski walczył w roku 1863 o wyzwolenie swej ojczyzny, powodowany motywami przede wszystkim patriotycznymi. Osiem lat później widzimy go na barykadach Komuny; tym razem walczy już wyłącznie o swe idee polityczne, społeczne. Jakie refleksje, przemyślenia zaprowadziły go do Paryża? Niektórzy historycy twierdzą, że wszystkie prądy rewolucyjne XIX wieku brały swój początek w ruchach narodowo-wyzwoleńczych. Być może, uda nam się ukazać tę prawdę na przykładzie życiorysu Jarosława Dąbrowskiego.

— Z pana słów wynika, że centralną postacią filmu jest generał Dąbrowski. Tymczasem tytuł wskazuje na jego żonę. Kto więc jest głównym bohaterem filmu?

— Trudno tu o jednoznaczną odpowiedź. Przyznaję, że na tle postaci generała jego żona Pelagia wydać się może osobą niezbyt efektowną. Ale przecież jest w jej historii coś pięknego, wzruszającego. Trzeba pamiętać, że Jarosław Dąbrowski nie był żonaty, gdy dostał się do niewoli carskiej. Dopiero po uwięzieniu w Cytadeli Warszawskiej, pani Pelagia rozpoczyna energiczne starania o to, by władze carskie zezwoliły na ich ślub. Chodzi jej przede wszystkim o to, by miała prawo — jako żona — iść ze skazańcem na zesłanie. Ostatecznie władze więzienne wyrażają zgodę, ślub się odbywa; jednakże wkrótce potem pani Pelagia zostaje aresztowana i skazana za swe kontakty z tajnymi organizacjami. Ostatecznie małżonkowie wyruszają na zesłanie, ale każde z nich do innej miejscowości. Spotykają się ponownie, gdy — po ucieczce z zesłania — opuszczają nielegalnie Petersburg. Występują wtedy jako emerytowany pułkownik Richter wraz z żoną.

W historii małżeństwa Dąbrowskich są więc akcenty przygodowo-sensacyjne. Ale jest także wątek wierności, silniejszej od więzienia, wojny, nawet od śmierci. Pani Pelagia jeszcze długo po upadku Komuny nie wierzyła w śmierć męża. Ten wątek osobisty jest ściśle spleciony z wątkiem politycznym: trzeba pamiętać, że małżonków połączyła w początkowym okresie ich znajomości wspólna działalność w organizacjach niepodległościowych. W sumie — bohaterka tytułowa będzie jak gdyby kluczową postacią całego filmu: poprzez nią będziemy się starali dotrzeć do prawdy o generale Dąbrowskim, a może nawet — o całej epoce.

Rozmawiał: ski

MIŁOŚĆ PO POŁUDNIU

Film stanowi kolejną „opowieść moralną" Erica Rohmera, jest nową próbą, rozwinięciem stylu i motywów „Mojej nocy u Maud" i „Kolana Klary". Ciągle to samo opowiadanie, chłodne, utrzymane w tonie poważnym, w formie klasycznej, o mężczyźnie, jego spotkaniu z fascynującą kobietą, o delikatnej, leddwie dostrzegalnej grze uczuć i sympatii — i nagłym odwróceniu się od pokusy.

Przyjrzyjmy się jednak uważniej najnowszej wersji tej delikatnej historii. Fréderic, trzydziestoletni adwokat, zakochany po uszy w młodej żonie, ubóstwiający córeczkę, wiedzie życie rozsądne, dostatnie, ustabilizowane, pełne drobnych uroków. Ale pewnego dnia zjawia się w jego biurze Chloé, dziewczyna, którą znał dawno temu, wielka miłość jego przyjaciela sprzed lat. Chloé prosi go o pomoc w jakichś drobnych praktycznych sprawach. Fréderic nie umie, a może i nie chce odmówić. Dochodzi między nimi do delikatnego, nieuchwytnego zbliżenia: koleżeństwo? wzajemne zainteresowanie? sympatia? Na pewno nie miłość ani namiętność. Spotykają się więc co kilka dni, zawsze po południu, w godzinach między końcem pracy a powrotem do podparyskiego mieszkania, gdzie oczekuje go ukochana żona. Kiedy wreszcie Chloé czyni pierwszy krok, żeby tę znajomość czy sympatię przekształcić w głębszy związek, Fréderic cofa się. Ucieka pospiesznie do żony, szukając u niej pomocy i oparcia. Tylko tyle.

Nie ma w tym filmie, podobnie jak w poprzednich, dramatyzmu — gwałtownych spięć, wyraźnego konfliktu; wszystko przebiega delikatnie, przypomina bardziej towarzyską grę niż dramat. Stosunki między bohaterami nie są do końca sprecyzowane; zdradzają ich gesty, spojrzenia, a wypowiadane słowa (toczy się tu bezustanny dialog, analizujący uczucia, przeżycia, doświadczenia) służą raczej zmyleniu partnera. Czy jest to więc rodzaj rozpisanego na głosy traktatu o miłości, wierności, zdradzie? Także nie: chodzi w końcu tylko o opis sytuacji człowieka, który kocha jedną kobietę i interesuje się drugą; moment wahania jest króciutki, szybko wraca do swej legalnej miłości. Nie ma tu dla moralisty szczególnych odkryć. Na czym więc polega niezwykłość filmu Rohmera?

Uderza precyzja i chłodna doskonałość zapisu, zarazem obyczajowego i psychologicznego. „Miłość po południu" czerpie swą siłę z odrębności od wszystkiego, co dzieje się w filmie francuskim i światowym. Gdy całe kino współczesne szuka coraz ostrzejszych konfliktów, coraz gwałtowniejszych efektów, coraz bardziej drastycznych sytuacji, filmy Rohmera ujmują spokojem, delikatnością, racjonalizmem i klasycyzmem godnym wielkiej francuskiej tradycji myślowej i artystycznej. W tym osiąga autor swój własny i oryginalny styl. *„Ta ostatnia opowieść* — pisze na łamach „L'Express" Jacques Doniol Valcroze, zresztą sam reżyser o podobnych zainteresowaniach — *uderza i zachwyca doskonałością stylu i mistrzostwem wyrazu. Najprostsze składniki, doprowadzone do stanu rozżarzenia, dają dzieło jedyne w swoim rodzaju. Ciągłe oscylowanie między chłodem a ciepłem nadaje filmowi ruch, kontrolowany przez Rohmera z dokładnością metronomu".*

A więc utwór klasyczny, „profesorski" — jak mówią niechętni sztuce Rohmera, zarzucając mu nudę i belferstwo. Otóż nie: nowy film, podobnie jak poprzednie, ma pewien sobie właściwy, trudny do zdefiniowania wdzięk. *„Na czym polega wdzięk tych filmów* — pyta na łamach „Le Monde" Jean de Baroncelli — *wdzięk, któremu wszyscy ulegają? Myślę, że bierze się z absolutnej naturalności autora, z tego, że nie chce się nikomu podobać, nie chce nikogo przekonywać. Ta rezerwa, z jaką odnosi się do widzów, ten rodzaj arystokratycznej obojętności — oto co nie pozwala mu iść za gustem dnia. Jego dziedziną są zawoalowane wyznania — wyznania nie oznaczają wcale spowiedzi — refleksje ukryte między wierszami. Filmy Rohmera przejrzyste, jak oczy Maud, gładkie, jak kolano Klary, są wolne od wszelkich fałszywych pozorów".*

B. M.

„L'amour après-midi" film produkcji francuskiej, reż. Eric Rohmer

Moment wahania
Zouzou

głosy i głosy

INTERNACJONALISTYCZNE I NARODOWE

Filmolog radziecki J. Gromow w obszernym eseju (NOWYJ MIR, nr 11/72 — **„Dialektyka jedności"**) omawia problemy **„praktyki i teorii wielonarodowej radzieckiej kultury artystycznej"**. Autor stawia sobie m. in. pytanie: **„w czym i jak wyraża się dialektyka internacjonalistycznego i narodowego w poszczególnych dziedzinach sztuki?"** Odpowiedzi szuka w półwiekowym dorobku radzieckiej kinematografii.

„W sztuce radzieckiej — pisze Gromow — **elementy internacjonalistyczne i narodowe stanowią i stanowić muszą dialektyczną jedność, która posiada złożony i wielostronny charakter. To, co internacjonalistyczne w płaszczyźnie ideowo-twórczej — okazuje się niewątpliwie składnikiem dominującym".**

„Z ideowo-artystycznego punktu widzenia, Dowżenko w »Ziemi« jest w nie mniejszym stopniu internacjonalistą niż — powiedzmy — Eisenstein w »Potiomkinie«. Każdy wielki artysta jest internacjonalistyczny na swój sposób. Stosunki wzajemne, sposób zazębiania się internacjonalistycznego i narodowego w obrazach artystycznych ulega ustawicznym zmianom, w miarę jak od jednego dzieła sztuki przechodzimy do innego, od jednego autora do drugiego, z jednej epoki w inną. Ideowo-estetyczna integracja i zbliżenie kultur — oto główny kierunek rozwoju radzieckiej wielonarodowej sztuki. Do niego należy przyszłość".

KOŚCIÓŁ A FILMY

OCIC — Międzynarodowe Katolickie Biuro Filmowe, zajmujące się całą dziedziną kinematografii — poświęca szczególną uwagę ocenie filmów. Frantz Gevaudan w miesięczniku CINEMA 72 (grudzień 1972 — **„Koniec pewnej cenzury?"**) pisze o zmianach wprowadzonych we Francji przy opiniowaniu filmów przez kler katolicki.

„Do niedawna — czytamy — **filmy umieszczane były w pięciu kategoriach: Dla wszystkich — Dla dorosłych i młodzieży — Tylko dla dorosłych — Poważne zastrzeżenia — Nie do oglądania. Trzy pierwsze obejmowały filmy uważane za »pozytywne«, dwie ostatnie — filmy »negatywne«. Jeśli zważyć, że sieć rozpowszechniania to w większości sale kinowe, które potocznie nazywamy rodzinnymi, ponieważ wyświetlają filmy oglądane przez najszerszą publiczność, jeśli uwzględnić ponadto, że osądy Biura wychodzą poza kręgi wierzących (...) znaczenie tej klasyfikacji ukaże się w pełnym wymiarze".**

Aby zilustrować politykę komitetu ocen, Gevaudan informuje, że w Paryżu — z 237 filmów wprowadzonych na ekrany w pierwszej połowie bieżącego roku — ocenę „Nie do oglądania" otrzymało 57, zaś „Poważne zastrzeżenia" dotknęły 26 utworów, które u władz nie wzbudziły żadnych wątpliwości.

Obecnie komitet ocen zmienił nazwę na komitet informacji i nie będzie już niczego wyraźnie zakazywał: będzie jedynie pouczał. **„Nie ma zmian** — pisze w dalszym ciągu Gevaudan — **jeśli chodzi o trzy pierwsze kategorie, jednak etykietka »Poważne zastrzeżenia« została zastąpiona określeniem »Sporne«, a zakaz »Nie do oglądania« zniknął zupełnie. W jego miejsce wprowadzono sześć określeń informujących o treści filmów uznanych za niebezpieczne: Nie istniejące — Sadystyczne — Pornograficzne — Perwersyjne — Oszukańcze — Poniżające".**

Krytyk uważa, że **„nie można nie pogratulować sobie"** takiego obrotu sprawy, choć przestrzega, że za wcześnie jeszcze byłoby wypowiadać się o doniosłości wprowadzonych reform i ich wpływie na produkcję i rozpowszechnianie filmów we Francji.

KAPPA

PARĘ POWODÓW...

MICHAŁ KOMAR

Przestrzeń, w której żyją i poruszają się bohaterowie tego filmu, jest ciągła, naturalnie chaotyczna i prawie monotonna. Żaden z jej fragmentów nie jest obdarzony szczególnym znaczeniem, może dlatego, że wszystkie są ważne, potencjalnie wszystkie kryją w sobie istotne walory. Ulica, kościół, spod którego wyrusza procesja, wystawa psów rasowych, szpital i jego zatłoczone korytarze, barak, z którego złodzieje co noc wynoszą worki cementu, mieszkanie dobrze sytuowanego inżyniera, znów ulica — są nie tylko odległym tłem dla akcji filmu, ale przeobrażają się w samą akcję. Oto na naszych oczach okazuje się, że kamera może przedstawić i — co najważniejsze pojąć rzeczywistość bez odwoływania się z jednej strony do mitu dokumentalizmu, z drugiej zaś - do mitu reżysera, który - jako - prawdziwy - artysta - musi - produkować - swe - wizje - poetyckie.

Oto na naszych oczach rozwija się film, w którym codzienna, banalna rzeczywistość istnieje nie tylko jako pretekst do opowiedzenia anegdoty i w którym anegdota wyrasta z tejże rzeczywistości, a nie jest w nią wpisana na siłę przez dumającego dramaturga. Kto wie, czy nie po raz pierwszy w naszej kinematografii została tu zrealizowana zasada głosząca, że elementarnym warunkiem zrozumienia współczesności jest zastosowanie równie współczesnych narzędzi poznawczych. Narzędzia takie niektórzy nazywają modą, przeciwstawiając tzw. „modzie" — tzw. „tradycję". Z tego punktu widzenia moda jest czymś nieskończenie złym i wynikającym nie z potrzeb wewnętrznych twórcy, lecz jedynie ze snobistycznego zapatrzenia się na obce wzory. Tradycja natomiast jest gwarantką tego, co dobre i pożądane. Nie zawsze przy tym wiadomo, co dobre i pożądane.

Czymże jest bowiem moda w sztuce? Sygnałem, że dawne sposoby widzenia świata utraciły swą przydatność; że narasta potrzeba wytworzenia takich narzędzi, które odkryją przed twórcą i widzem te elementy i nowe jakości, które przy zastosowaniu konwencji zastanych nie mogły zostać ani zauważone, ani pojęte. Oczywiście, można opisać i przedstawić współczesność wielkiego miasta, wielkiego przemysłu, telewizji, radia, samochodów i podróży kosmicznych, stosując środki użytkowane np. w „Przygodzie na Mariensztacie". Tylko, że będzie to obraz karykaturalny, śmieszny i głupi. W „Trzeba zabić tę miłość" widzimy Polskę przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w jej rzeczywistym rytmie, w jej zwolnieniach, przyśpieszeniach, po części w przyczynach, a na pewno w konsekwencjach. Taki jest pierwszy powód, dla którego film według scenariusza Janusza Głowackiego, w reżyserii Janusza Morgensterna, należy uznać za ważne wydarzenie artystyczne w naszej

Miłość, rozgoryczenie
Jadwiga Jankowska

kinematografii ostatnich dziesięciu lat.

Na 2639 metrach taśmy opowiedziana została historia miłości, rozgoryczenia i — być może — upadku dwojga młodych ludzi. Oboje nie zdali na studia, gdyż zbrakło im punktów. Idą do pracy: dziewczyna zostaje salową w szpitalu, a chłopak zaczyna kraść; najpierw okrada żonę swego pryncypała, potem własną dziewczynę. Wie, że urodą i męską mocą zapewni sobie powodzenie i dostatek. Ale czy wie o tym od początku? Czy był predystynowany do odegrania roli małego alfonsiny? A jeśli tak, to czy sprawiły to geny czy zła krew? Zapewne nie jest odporny moralnie, pędzi ku rajskim bramom dobrobytu, jak oszalała ćma do płomienia. Ale zarazem dręczy się wyrzutami: wie, że nie wolno, ale wie także, że między normą moralną a rzeczywistością istnieje przepaść, na której dnie skrzą się czarowne obrazy dobrobytu.

A zatem bohater nie został już w chwili urodzenia skazany na bycie alfonsem; wybrał to sam, postępując wedle wyuczonego społecznie wzoru: jest świadomie podły, jest świadom, że podłość ta zrodziła się poza nim, wykorzystuje swą wiedzę, ale jest też niewinny, gdyż pojęcie winy nabiera sensu wobec pojęcia braku winy, a niewinnych nie ma, są tylko mniej lub bardziej zbrukani. Więc z kamienną twarzą wysłuchuje dobrych rad; dorośli popadają w szaleństwo pedagogiczne wobec młodzieży z chwilą, gdy nadchodzi czas uczciwego podsumowania ich dorosłych osiągnięć. Bohater wie (a może tylko to podświadomie czuje?) o nicości własnych perspektyw. Być może za rok dostanie się na studia. Ale brak mu tego, co nazwać by można moralną utopią przyszłości. Utopii tej pozbawieni są także dorośli, którzy chętnie odwołują się do retoryki moralistycznej z wiedzą, że jest to już tylko retoryka, a po prawdzie „każdy ma swoje kłopoty, każdemu brakuje pieniędzy".

Jeśli przypomnimy, że w większości filmów polskich młodzież stanowi tajemniczy, niepoznawalny i zamknięty świat, to „Trzeba zabić tę miłość" nie jest filmem o młodzieży. Mówi o rzeczywistości, w której na poczucie braku perspektyw, na chorobę pustki zapadać mogą i zapadają zarówno młodzi, jak i dorośli. Każde społeczeństwo — sugerują twórcy filmu — musi wytworzyć sobie utopię moralną, taką utopię, która nie tylko zapanuje nad dniem dzisiejszym, ale też otworzy przed ludźmi perspektywy samorealizacji, wszechstronnego rozwoju osobowości, zwykłego poczucia szczęścia. A zatem moralność, tak chętnie wykpiwana w naszej publicystyce w ciągu ostatnich sześciu lat tak chętnie wywracana na nice wskutek fałszywych, a niekiedy i złowrogich zabiegów... Oto drugi powód, dla którego film w reżyserii Janusza Morgensterna i według scenariusza Janusza Głowackiego...

Jest też powód trzeci: aktorzy. O kreacji Jadwigi Jankowskiej w roli Magdy trudno pisać, bo ta gra zatyka z wrażenia i obezwładnia. Świetna rola Andrzeja Malca. Wspaniałe epizody w wykonaniu Władysława Kowalskiego, Alicji Jachiewicz, Janusza Bylczyńskiego i Jana Himilsbacha.

MICHAŁ KOMAR

„Trzeba zabić tę miłość" (Polska), reż. Janusz Morgenstern

Żywioł wojenny, żywioł cywilny

Wojna chłopska

RAFAŁ MARSZAŁEK

Na pierwszy rzut oka „Tam, gdzie rośnie zielony bór" to obszar sąsiedzki z niegdysiejszymi polami bitew legendarnego Czapajewa. Jugosłowiańska walka partyzancka z dni II wojny wydaje się odpowiednikiem radzieckiej epopei rewolucyjnej. Wydaje się — i pod wieloma względami jest nim w istocie. O armię chłopską tu chodzi, o „guerillę" prowadzoną z otwartą przyłbicą, ale konspiracyjnymi metodami; o skojarzenie żywiołu wojennego z cywilnym. Tak jak czerwonoarmiści z „Czapajewa" rozprawiali się ze „światowym kapitałem" w opłotkach wsi rodzinnej, a naprzeciw siebie znajdowali częstokroć znajomków i powinowatych, tak bohaterowie opowieści jugosłowiańskiej wojują z ziomkami równie często, jak z zaprzysięgłymi, fanatycznymi ustaszowcami, spod znaku sławetnego Ante Pavelica. Dochodzi do tego moment ryzyka, wspólny dla czapajewowskiej ery i wojennej współczesności. W radzieckim filmie Armia Czerwona konfrontowana była z chłopską masą wprzęgniętą do szeregów białych w obronie „świętych praw ojczyzny". W obrazie jugosłowiańskim natrafiamy na sytuację podobną: chłopi wcieleni do armii Pavelica „robią tak, jak wszyscy", biorą do ręki karabin nie w imię faszystowskiej sprawy, ale dlatego, że „tak już jest", okólnik poborowy do wsi przyszedł, porządek trzeba było zachować pod groźbą represji. Czyli postawa bierna, pasywna, przyklejona do jakiegoś anonimowego wyższego ładu, do rzekomo naturalnego biegu rzeczy. Rewolucjoniści tymczasem — mimo że określeni identycznym rodowodem społecznym — gotowi są wybierać coś przeciw czemuś, walczyć pod sztandarem chcianym, a nie przydzielonym, jak szynel i onuce. Oni powołują się na przyszłość, a nie na konserwatywną tradycję. I ryzykują, ponieważ nie mogą zaręczyć ani za teraźniejszość bitewną, ani za nieznaną przyszłość.

Na tym jednak zbieżności się kończą, bo film Antuna Vrdoljaka operuje zupełnie innym modelem pedagogiki społecznej niż — odległa już przecież o kilkadziesiąt lat — opowieść Braci Wasiliewów o Czapajewie. Najwyraźniej rysuje się to w planie opozycji między dowódcą partyzanckiego oddziału Dikanem a komisarzem politycznym Ivanem. Model „czapajewowski" (mówię: „model", bo sprawa wykracza poza jeden film, a obejmuje wielość zjawisk pokrewnych) zakładał wyższość „przybysza" nad „tuziemcem" bądź dlatego, że komisarz reprezentował partię, a dowódca tylko zdrowy chłopski rozum, bądź dlatego po prostu, że temperament ludowego przywódcy domagał się dyscypliny myślowej przyniesionej właśnie przez wykształconego doradcę. W „Zielonym borze" układ jest zupełnie odwrotny. Dikan, stary i doświadczony wyga frontowy, ma naturalną przewagę nad młodym i przewrażliwionym Ivanem; praktyk jest bardziej potrzebny od teoretyka; żołnierz chłopski góruje nad przybyszem z Belgradu.

W ten sposób opowiadanie Vrdoljaka zbliża się do potocznego doświadczenia, a klimat całości nie jest obciążony protekcjonalnym spojrzeniem na chłopską wojnę. Więcej: dramatyzm partyzancki oddziału Dikana wiąże się z jej wewnętrznymi, specyficznymi problemami, których nie rozwiąże ani mędrca szkiełko i oko, ani żarliwe przemówienie nowo przybyłego komisarza do ustaszowskich rekrutów, wziętych przez partyzantów w niewolę. W sferze nawyków zamyka się bezruch tej chłopskiej masy, która chce przetrwać wojnę, tak jak gradobicie: byle pod dachem. Wie o tym właśnie Dikan, wiedzą jego podkomendni — chłopi, a nie domyśla się od razu Ivan, nieświadom szczególnego charakteru walki. Reżyser „Zielonego boru" trafniej i subtelniej niż wielu jego kolegów po fachu i po partyzanckim temacie pokazuje podłoże społeczne owej wojny. Bo idzie tu nie tylko o relację Dikan—Ivan i partyzanci—rekruci, ale też o wyeksponowany w drugiej części filmu wątek kadrowego oficera, bohatera minionej wojny, który teraz stanął po stronie faszystów. Jego argumenty nie docierają zupełnie do Dikana (dla którego honor jedno ma imię), ale robią niejakie wrażenie na Ivanie. „Hamletyzmy" inteligentów spotykają się ponad linią frontu — i nawet jeśli są przez reżysera przejaskrawione (jak w rysunku postaci oficera), to świadczą o wielostronności widzenia. Vrdoljak nie zapomina o tym, że wojnie towarzyszy zawsze utajona cywilność, że w sensie społecznym postawy utrwalają się i rozstrzygnięcia życiowe padają poza sceną bitwy. Co nie wyklucza ważności i trwałości braterstwa broni: nie na próżno wątek wojenny przyjaźni Dikana i Ivana stanowi o osobistym tonie filmu.

Zrobiony w myśl niepisanej, ale rozpowszechnionej zasady „łącz przyjemne z pożytecznym", film Vrdoljaka kilkakrotnie czyni koncesje na rzecz gatunku przygodowego — jak w sekwencji ataku na ustaszowski garnizon, jakby wyjętej z klasycznych, sensacyjnych wzorów. Dlatego, oprócz oficjalnej Wielkiej Srebrnej Areny na zeszłorocznym festiwalu w Puli, doczekał się także nagrody publiczności. Czyżby po dziesiątkach bliźniaczo podobnych do siebie obrazów o tematyce wojennej. Jugosłowianie znowu rozkochali się w filmie partyzanckim? Tego nie wiemy. Ale jest faktem, że w tym konkretnym filmie świeżość ujarzmiła rutynę.

„Tam, gdzie rośnie zielony bór" (Jugosławia), reż. Antun Vrdoljak

Romantyczny Francuzik
Jean-Pierre Léaud

„Jak wszyscy"

„Małżeństwo" zamyka cykl filmów François Truffauta o Antoine Doinelu — niezapomnianym chłopcu z „Czterystu batów", młodym człowieku szukającym miejsca dla siebie i spełnienia siebie ze „Skradzionych pocałunków". Krytyka, olśniona tamtymi filmami, „Małżeństwo" traktuje z większą na ogół rezerwą, uważając, że Truffaut popadł na koniec w banał, w sposób raczej jałowy eksploatuje własne wątki oraz powiela własne wdzięki. Bez wątpienia, „Czterysta batów" i „Skradzione pocałunki" — każdy dla innych zalet — są dziełami plasującymi reżysera wyżej; i świadectwem oryginalności stylu, której „Małżeństwo" nie ma. Przyznać jednak trzeba, że ostatni film cyklu jest logiczną konsekwencją poprzednich i choć mógłby być lepszy przez uniknięcie pewnych mielizn (jak na przykład egzotyczny romans bohatera czy scena w domu publicznym, obie znacznie poniżej możliwości Truffauta), to nie mógłby być inny, jeśli dobrze zrozumieć intencję reżysera.

Doinel dobił do portu. Zbuntowany, oporny chłopiec wpierw, poszukujący, nieprzystosowany młody człowiek potem, tu uznał już porządek rzeczy i mieści się (z niewielkimi marginesami) w tym porządku. Ożenił się z dziewczyną, którą kochał w poprzednim filmie, założył dom, ma dziecko. Pracuje, choć zrazu w sposób nieco wariacki (czego echa widać zresztą i później), zarabia pieniądze, ma urządzone mieszkanie, w niedzielę bywa na obiedzie czy kolacji u teściów — słowem, wedle uświęconej francuskiej formuły, żyje „jak wszyscy". Jak wszyscy też w odpowiedniej chwili funduje sobie romansik na boku, który stawiając na pewien czas pod znakiem zapytania związek małżeński, nie zachwiewa nim ostatecznie; pojednanie pary, które od początku można było — i należało — przewidzieć, nadchodzi nieuchronnie i jeśli jest ono nie całkiem jeszcze w duchu mieszczańskim, scenka zamykająca film zapewnia, że „jak wszyscy" odniesie nad Doinelem zwycięstwo, przynajmniej w tych granicach, w jakich może się zmieścić jego sympatyczna postać.

„Małżeństwo" jest więc swego rodzaju zgodą i swego rodzaju rezygnacją — w sensie uznania praw życia w pewnym świecie i środowisku. To zbulwersowało tych krytyków, którzy, nie wiedzieć dlaczego, spodziewali się po Doinelu postawy młodych ludzi z paryskiego maja 1968, zapominając, że Doinel z założenia nie ma i nie może z nią mieć nic wspólnego. Jest to Francuzik nieco anachroniczny, nieco romantyczny, uśmiechnięty marzyciel obdarzony zmysłem poezji i zmysłem humoru, ludowego i surrealistycznego zarazem, który pragnąłby rzeczywistość uskrzydlić, nie zmieniając jej zasadniczego porządku. Nie narusza reguł gry — zwłaszcza w „Małżeństwie", które oznacza stabilizację — tylko nieco je modyfikuje; może żyć „jak wszyscy", ale nie może nie odbić się leciutko, nie unieść się troszeczkę w górę; dlatego, umiejąc zapewne rachować franki, jak każdy Francuz, a także wydobyć je zręcznie, kiedy trzeba (epizod z zapłatą za lekcje), potrafi też marnować pieniądze w odruchu serca i humoru (epizod z clochardem), a znając wartość i cenę przedmiotów, przynieść triumfalnie do domu piękne schodki do nieistniejącej biblioteki; dlatego podczas spotkania z kochanką dzwoni do żony, by opowiedzieć jej, jak rozpaczliwie się nudzi; dlatego wreszcie jest osadzony w rzeczywistości i absurdalny, jedną nogą (i wcale mocno) na ziemi, a drugą w chmurach. Nie odbiega w tym zresztą za daleko od swoich ludowych przyjaciół z paryskiego podwórka, skądinąd wyraźnie stylizowanych na postaciach z René Claira; ale że ręka jest Truffauta, więc mają one ów ciepły komizm i delikatność rysunku tak dla niego charakterystyczne.

Tak więc jest logika w tym zamknięciu cyklu — logika racji i logika poetyki, której uroki (dialog, sytuację, sylwetki drugoplanowe) i tu można podziwiać. Niemniej, dobrze się stało, że Truffaut ma zamiar (jak to podkreśla w wywiadach) rozstać się z Doinelem definitywnie: idąc dalej, musiałby w następnym odcinku zaprezentować oklapłego ramola. Co byłoby o krok — i krok fatalny — za dużo.

JOANNA GUZE

„Małżeństwo" (Francja — Włochy), reż. François Truffaut

GOOD-BYE DOLLY!

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

Najpierw, jako tło pod napisy czołowe, na wielkim panoramicznym ekranie pojawia się czarno—białe, lekko zszarzałe, jak stary dagerotyp, zdjęcie Nowego Jorku z końca ubiegłego wieku. W miarę upływu czasu, wraz z frazami płynącej muzyki, koloryt obrazu staje się coraz żywszy, bardziej naturalny, by wreszcie, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, gdy uwertura zbliża się ku końcowi, ruszyć w rytmie skocznej kompozycji Jerry Hermana.

Tak zaczyna się jedna z najkosztowniejszych produkcji Hollywoodu ostatnich lat, wyreżyserowana przez Gene Kelly historia pośredniczki matrymonialnej i właścicielki szkoły tańca, Dolly Levi, która — „mając dość uszczęśliwiania" innych — postanawia także związać się małżeńskim węzłem z zamożnym i nieco zdziwaczałym kupcem Horacym Vandergelderem, właścicielem dobrze prosperującego sklepu z paszą dla zwierząt domowych. Tak zaczyna się również opowieść o jeszcze dwu innych parach: o siostrzenicy Horacego i ubogim malarzu oraz dwóch subiektach i dwóch modystkach. Wreszcie, tak zaczyna się film, który miał swym rozmachem przywrócić musicalowi świetność utraconą w latach sześćdziesiątych. Udział takich gwiazd, jak Barbra Streisand (Dolly), Walter Matthau (Horacy) czy Michael Crawford (subiekt Cornelius) miał uratować od powolnego konania to, co jest już, niestety, skazane na śmierć.

Francuski krytyk Jean A. Gill, recenzując „Hello, Dolly!" na łamach „Cinéma 70", napisał, że „ta wstępna sekwencja nadaje ton całemu filmowi: oto świat fantastyczny, radosny, który uwalnia się z martwoty, aby osiągnąć ekstatyczną wesołość". Jest w tym wiele racji; świat, w którym żyje Dolly Levi, mimo całego naturalizmu i pietyzmu zrekonstruowanych dekoracji Nowego Jorku, niedalekiej mieściny Yonkers i wytwornej rokokowej restauracji „Harmonia Garden" — ma w sobie coś fantastycznego. Dzięki talentowi choreografa Michaela Kidda, żywiołowości odtwórców głównych ról i pomysłowości reżysera, jest w „Hello, Dolly!" owa wesołość i siła witalna. Ale wszystko to nie jest w stanie zatrzeć wrażenia przemijania. I jeżeli coś po wyjściu z kina pozostaje w pamięci — pomińmy tytułową melodię, znaną niezależnie od filmu — to chyba właśnie ów pierwszy kadr: zastygły w bezruchu obraz miasta, postacie w kostiumach z roku 1890, staroświecki tramwaj, dymiący parowóz w tle, jakiś gest, który nic już nie wyraża, życie zatrzymane nagle, przypadkowo.

W swej czystej postaci musical zestarzał się, stał się gatunkiem historycznym, jak wiele innych gatunków sztuki filmowej, które ratują się mieszaniem konwencji i formuł stylistycznych. Ale komedia muzyczna uczynić tego nie może, bowiem przestałaby być sobą: siła a zarazem ułomność musicalu tkwi właśnie w jego czystości, w owym łączeniu ujęć naturalistycznych dekoracji i kostiumów z daleko posuniętą umownością poczynań bohaterów, zachowujących się jak małe dzieci, które nagle znalazły się w świecie z bajki; w stałym odwoływaniu się do zamierzchłych już czasów, kiedy kino było jeszcze „fabryką snów".

A jeśli mimo wszystko tłumy widzów ciągną na „Hello, Dolly!", to dzieje się tak zapewne za sprawą sentymentu, jakim darzymy czas utracony, wspomnienia, z których pamięć usunęła wszystkie smutki. Śledząc na panoramicznym ekranie opowieść o dziarskiej Dolly, cofamy się w tę miłą przeszłość, nie w koniec ubiegłego wieku, kiedy rozgrywa się akcja filmu, lecz o lat dwadzieścia, w przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych, w okres wielkich sukcesów musicalu, w czasy „Deszczowej piosenki" i „Amerykanina w Paryżu". Tylko z tej perspektywy bawić może naiwny sentymentalizm Dolly, skontrastowany z operatywnością kobiet naszego wieku, śmieszyć starokawalerskie dziwactwo Horacego, wzruszać romantyzm Ermengardy i Ambrożego oraz niespodziewana miłość „od pierwszego wejrzenia" modystki Ireny i subiekta Corneliusa. Jeśli do tego dodać jeszcze całą epokę w muzyce jazzowej, uosobionej przez nieżyjącego już Louisa Armstronga, który pojawia się w finałowej sekwencji, by razem z Barbrą Streisand zaśpiewać tytułową piosenkę filmu, wzruszenie będzie pełne, czas utracony znów będzie czasem rzeczywistym.

Niezależnie od sentymentów, nawet najbardziej wybrednego widza powinno w „Hello, Dolly!" wiele zachwycić. Wspaniale rozegrana sekwencja „Harmonia Garden", z mistrzowsko wykonanym tańcem ubranych w czerwone fraczki kelnerów, scenografia wierna epoce w najdrobniejszych szczegółach, a przede wszystkim żywiołowy talent odtwórczyni głównej roli, pełnej wdzięku i lekkości Barbry Streisand, która dysponuje nie tylko pięknym głosem, ale także ujawnia duże zdolności aktorskie.

Jeśli rzeczywiście ten film jest jednym z ostatnich wielkich hollywoodzkich widowisk muzycznych, to trzeba powiedzieć, iż tak żegna się z publicznością tylko ktoś z dużą klasą. A więc — goodbye Dolly! Byłaś miłą i wesołą dziewczyną, lecz niestety przybyło ci trochę lat, a twoje miejsce zostało zajęte przez kogoś innego, może nie tak sympatycznego, lecz na pewno młodszego.

„Hello, Dolly!" (USA), reż. Gene Kelly

Dziarska pośredniczka matrymonialna
Barbra Streisand

Tacy śmieszni towarzysze broni...

Film francuski „Wielka włóczęga" był jednym z największych sukcesów kasowych w skali europejskiej. Miliony ludzi obejrzały tę komedię a jej reżyser, Gérard Oury, zrealizował jeszcze parę podobnych (np. widziany u nas „Mózg"), osiągając podobne rezultaty. „Wielka włóczęga" to film, któremu nic nie brakuje: ma z góry znany pomysł (jest wojna, „nasi" są dobrzy, Niemcy są źli), zręczny scenariusz, sprawnego fachowca za kamerą, no i przede wszystkim aktorów.

Jest ich trzech: Bourvil, Louis de Funès i Terry-Thomas. Każdy z nich reprezentuje odrębną szkołę komizmu filmowego. Każdy z nich ma swoich wielbicieli, de Funès oczywiście najwięcej, chociaż jego aktorstwo niebezpiecznie sięga granic prymitywnej łatwizny. Wyznanie to nie przychodzi mi łatwo: pamiętam przecież, jakie gromy posypały się na moją głowę, kiedy pisząc o filmie „Człowiek-orkiestra" odmówiłem Funèsowi geniuszu. Mimo to jednak nadal twierdzę, że aktorstwo Louisa de Funèsa jest natury „rewiowej" (aktor śmieszy samą sylwetką, grymasami, ucieszynymi ruchami), a nie „farsowej", gdzie aktor bierze udział w komicznych sytuacjach. Wystarczy pójść na „Wielką włóczęgę", aby się o tym przekonać, i aby we współczesnym francuskim aktorstwie komediowym zasłużoną (choć spóźnioną) palmę pierwszeństwa przyznać Bourvilowi, komikowi lirycznemu, oraz — co zabrzmi paradoksalnie — znacznie inteligentniejszemu niż de Funès.

Z całej wymienionej trójki stawiam osobiście na pierwszym miejscu Terry-Thomasa, który — chociaż nie cieszy się popularnością tak wielką, jak obaj Francuzi — udowodnił kilkoma rolami, że jest samodzielną i wybitną indywidualnością filmową, a nie tylko charakterystycznym aktorem drugiego planu, gdzie zwykle umieszczali go reżyserzy. Terry-Thomas reprezentuje własny gatunek humoru filmowego, tak samo różny od francuskiego, jak dowcip francuski różni się od dowcipu angielskiego. Cóż, angielskie dowcipy nie wszystkich śmieszą jednakowo.

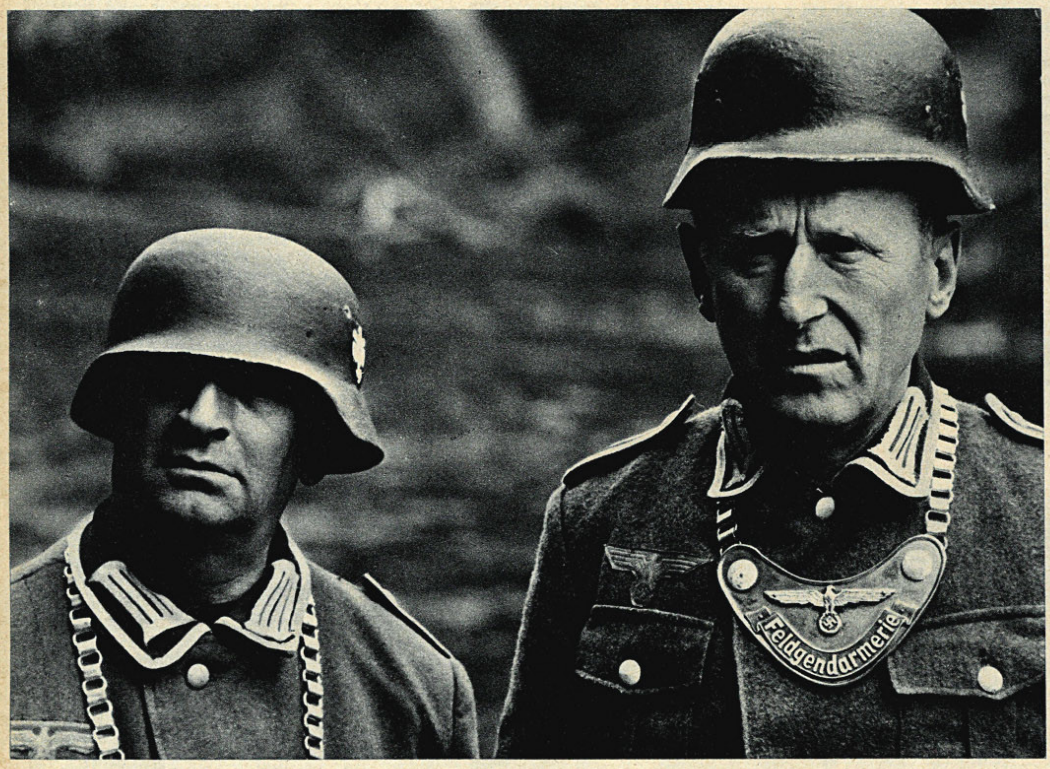
Oglądając „Wielką włóczęgę", nikt jednak nie zwraca uwagi na subtelności warsztatu aktorów; wszyscy trzej komicy uwikłani są tutaj w najfantastyczniejsze przygody, nierównej co prawda jakości. Pomysł scenariusza jest znakomity: angielski bombowiec zostaje w biały dzień zestrzelony nad Paryżem. Lotnicy brytyjscy lądują na spadochronach w centrum miasta — każdy w innym punkcie — i tu właśnie zaczyna się „Wielka włóczęga", akcja, mająca na celu wywiezienie Anglików z miasta i dostarczenie ich do tzw. wolnej strefy, skąd mieliby szanse przedostać się do kraju. Oczywiście, transportem niefortunnych lotników zajmują się dwaj Francuzi: malarz ścienny i dyrygent orkiestry symfonicznej.

Z tą orkiestrą to zresztą osobna historia, która ukazuje inny aspekt filmu. Otóż dużą jego część wypełniają perypetie, związane z przygotowaniami do galowego koncertu dla Niemców w operze paryskiej. Polak patrzy na te rzeczy lekko zaszokowany. Przy całej komediowej dezynwolturze, dziwi nas nieco niebywała galanteria, z jaką odnoszą się niemieccy oficerowie do francuskiego dyrygenta, poszukując u niego w garderobie zbiegłego Anglika. Byłoby oczywistym absurdem traktować tę wzmiankę jako krytyczną w stosunku do filmu, sądzę jednak, że warto zwrócić i na te szczegóły uwagę, chociaż umykają one w ogólnej feerii „Wielkiej włóczęgi".

Jak powiedziałem, nie wszystkie gagi filmu są jednakowej jakości. Obok sekwencji bardzo zabawnych, dowodzących wielkiej pomysłowości scenarzystów i sprawności reżysera (nie opowiadam ich ze zrozumiałych względów), mamy do czynienia z fragmentami „puszczonymi", w których bezkarnie marnują się dowcipnie zawikłane intrygi (na przykład — tu akurat spokojnie mogę go podać, bo właśnie nie ma pointy — qui pro quo z zamianą pokoi: w dwóch łóżkach znajdują się na przemian pary złożone z Niemca i Francuza, ścigającego i ściganego; nie daje to żadnego efektu komediowego, pozostaje bez rozwiązania, rozpływa się).

Sądzę jednak, że „czepianie się" „Wielkiej włóczęgi" to trud syzyfowy. Centrala Wynajmu Filmów może już teraz przeliczać swoje dochody, a kierownicy kin mogą być spokojni o wykonanie planu. Ta komedia, jak w całej Europie, tak i u nas, ustawi przed kinami długie kolejki ludzi, spragnionych oglądania, jak robi się z Niemców balona; jak wysokiego funkcjonariusza gestapo oblewa się białą farbą od stóp do głów; ale przede wszystkim, jak po ekranie szaleje Louis de Funès, niemiłosiernie wykorzystując naiwnego Bourvila, pod energicznymi rozkazami Terry-Thomasa.

Widzom tym umknie prawdopodobnie istotny sens ostatniej sceny, wskazujący na nieco wyższe ambicje reżysera: jest ona bowiem komediową repliką zakończenia sławnych „Towarzyszy broni" Renoira. Będą już wtedy wstawać z miejsc i — trzaskając fotelami — wciągać płaszcze, jeszcze się śmiejąc.



Komik rewiowy, komik liryczny
Louis de Funès i Bourvil

MACIEJ KARPIŃSKI

„Wielka włóczęga" (Francja), reż. Gérard Oury

Janusz Majewski przenosi na ekran „Zazdrość i medycynę" Michała Choromańskiego. Ta powieść była niegdyś wydarzeniem literackim i towarzyskim, zdobyła dużą poczytność. Do dziś atrakcyjna pozostała sytuacja fabularna: w egzotycznej aurze przedwojennej Polski — historia dziwacznego męskiego trio i rozbudzającej namiętności Rebeki. O „Zazdrości i medycynie" pisaliśmy w numerze 44 FILMU. Dziś relacja z kolejnych scen kręconych ostatnio w Warszawie.

Ewa Krzyżewska (Rebeka)

O REALIZACJI „ZAZDROŚCI I MEDYCYNY"

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

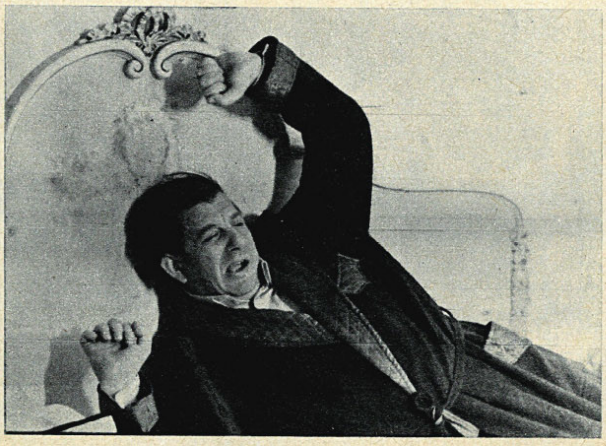
ATMOSFERA MINIONEGO WCZORAJ

Jest zmierzch, prawie zupełnie już ciemno. Wiatr podnosi z jezdni tumany jesiennych liści, zacina deszcz. Człowiek w długim, rozwianym płaszczu, w meloniku na głowie, pędzi ulicą, zaciekle wiosłując ramionami powietrze. Jest to Abraham Gold. Krawiec. Brak mu już tchu, ale w każdym jego kroku jest pasja, rozpacz i determinacja. Nagle wiatr strąca z głowy Golda melonik, unosi go w powietrze i rzuca na drugą stronę rowu, w krzaki.

Gold przeskakuje rów i biegnie za melonikiem, ale kiedy już ma go pochwycić, wiatr przerzuca kapelusz za płot. Gold zaczyna wdrapywać się na ogrodzenie, przełazi na drugą stronę, potem rzuca się gwałtownie za uciekającym melonikiem, potyka się o jakieś korzenie i padając łapie prawie już swój kapelusz, kiedy nagle błysk, jak piorun, przebiega przez druty zwisające z przechylonego przez wichurę słupa linii wysokiego napięcia. Gold rażony prądem zastyga w pół ruchu, z ramionami wyciągniętymi skośnie w górę w dziwacznym i rozpaczliwym geście.

Tak rozpoczyna się film „Zazdrość i medycyna" w reżyserii Janusza Majewskiego. Choromański, pytany o osoby i sytuacje występujące w jego głośnej powieści, twierdził nieodmiennie, że wszystko w niej oparte jest na faktach. A propos początkowej sceny, opowiadał jak kiedyś odprowadzał pewną znajomą osobę na zakopiański dworzec, dorożką; kiedy wracał, zerwał się halny wiatr; w całym mieście raptownie zgasły światła. Pisarz, dojechawszy z trudem do domu, dowiedział się, że to nie drzewo padając na druty spowodowało awarię, lecz jakiś człowiek zabłąkany w ciemnościach dotknął zerwanego przewodu elektrycznego i padł rażony prądem. „Proszę zwrócić uwagę, że w życiu, w większości przypadków, najpierw dowiadujemy się o końcu, a potem poznajemy początek — mówił w jednym z wywiadów. — I dlatego to nie była forma literacka (zupełnie na formach się nie znam!), ale po prostu odbicie praw życia. Fakt, że u mnie w „Zazdrości" akcja zaczyna się od końca, to nie żaden figiel czy chwyt literacki, ale refleks realnego życia".

Mariusz Dmochowski (Widmar)



Młociny. Willa w starym stylu, noszącym ślady secesji, jedna z tych, których obecność — zarówno w Krynicy, jak i na niedalekim przedmieściu Warszawy, oszczędzonym przez wojnę — wydaje się oczywista: nikły ślad minionego czasu. Stare meble, bibeloty, sztychy, akcesoria do jazdy konnej; atmosfera dostatku, solidności i odrobiny złego gustu. Na piętrze, w holu przed wielkim lustrem, stoi Widmar (Mariusz Dmochowski), przed nim na podłodze klęczy przygarbiony mężczyzna o zmętniałych oczach, w ustach trzyma kilka szpilek, na szyi ma zawieszony krawiecki metr; to Abraham Gold (Włodzimierz Boruński).

Ta postać, równorzędna w stosunku do pozostałych bohaterów trójkąta, znajduje idealnego odtwórcę w osobie Włodzimierza Borońskiego, pamiętnego z filmu „Salto". Jego pyszna sylwetka stanowi charakterystyczny, nieodłączny motyw pejzażu, ewokuje atmosferę minionego wczoraj.

Krawiec Gold zdejmuje z Widmara zafastrygowaną marynarkę i kręcąc głową mówi:

Gold: — *Ja tego zresztą nie wiem na pewno. To mogło mi się tylko zdawać.*

Widmar: — *Oj, Gold, Gold... Co ty plecies? Nic z tego nie rozumiem.*

Gold: — *Ja bym nie chciał pana szanownego urazić, to są tylko takie przypuszczenia starego, ślepego krawca.*

W ten właśnie sposób ubogi, niepozorny krawiec Gold wkracza niespodziewanie w życie trójkąta Widmar-Rebeka-Tamten, staje się wspólnikiem możnych tego świata. To on właśnie, ogarnięty żądzą polepszenia bytu swoich dzieci, a także chęcią wzięcia rewanżu za doznane upokorzenia na pięknej Rebece, symbolizującej owa żonę niewierną, która budzi w przygarbionym, o zgasłym spojrzeniu krawcu jakieś wspomnienie intymne, bolesne — uruchomi mechanizm zazdrości; dostarczy mu paliwa, by w chwili tak bliskiego zdawałoby się triumfu, paść rażony prądem elektrycznym, pełniącym tu funkcje jakby współczesnej Nemezis.

ANDRZEJ MARKOWSKI

W Japonii odbył się niedawno Festiwal Filmów Polskich, a tuż po jego zakończeniu — przegląd retrospektywny. Na Festiwalu pokazano: „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, „Poślizg" Jana Łomnickiego, „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy, „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego i „Trzecią część nocy" Andrzeja Żuławskiego, a w cyklu retrospektywnym — 30 filmów z ostatnich lat. Z tej okazji przebywali w Japonii: Maja Komorowska i Jerzy Kawalerowicz, z którym na ten temat rozmawiamy.

„Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza

Z PERSPEKTYWY TYSIĘCY KILOMETRÓW

ROZMOWA Z JERZYM KAWALEROWICZEM

— W czasie pobytu w Japonii zapewne nie tylko reprezentował pan polską kinematografię, ale zapoznał się pan również z aktualnym stanem kina japońskiego i Japonią. Co zrobiło na panu największe wrażenie?

— Trudno wybrać. Życzliwość Japończyków i ich zainteresowanie polskim filmem, poziom japońskiej techniki filmowej i telewizyjnej, a wreszcie sam kraj. Japonia zabytków i sztuki, tajemnicza i dziwna, a także Japonia 120 milionów schludnych Japończyków w wyczyszczonych butach, grzecznie się kłaniających, co wcale im nie przeszkadza znakomicie pracować. Powinienem się jednak przyznać, że najbardziej niezwykły wydał mi się pogląd Japończyków na religię. Otóż próbowano mnie przekonać, że Japończyk rodzi się jako szintoista — a szintoizm jest religią pogodną i optymistyczną — w miarę upływu życia ewoluuje w stronę buddyzmu, by umrzeć już jako zdeklarowany buddysta. Buddyzm, jako religia bardziej zasadnicza i solenna, lepiej się do tego nadaje. Powtarzam na odpowiedzialność informatorów.

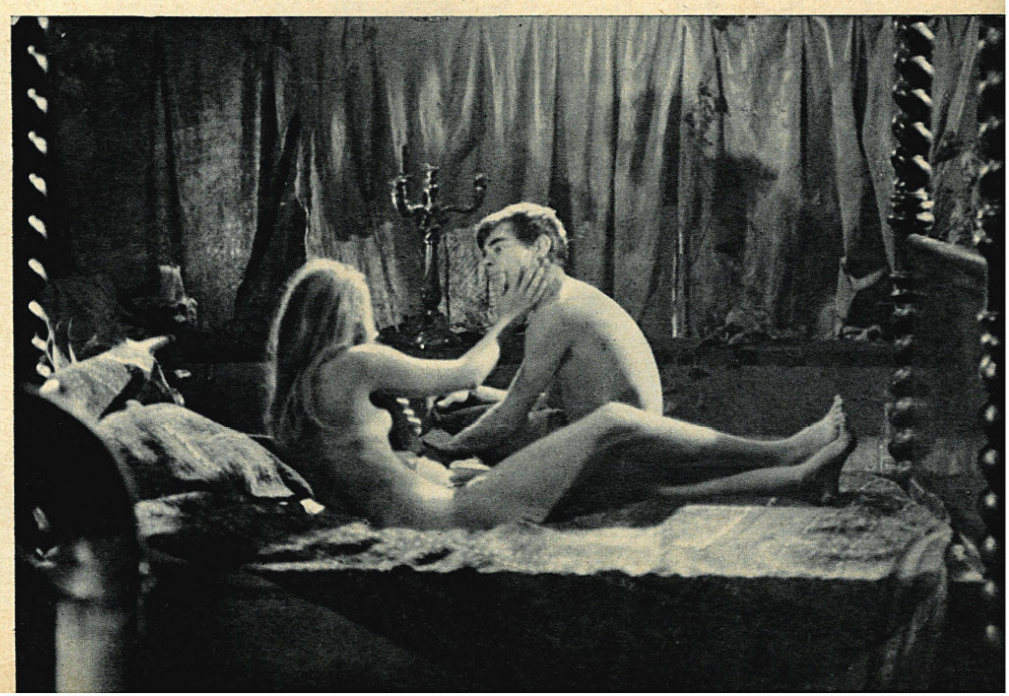
— Co wiedzą Japończycy o naszym filmie?

— Zadziwiająco dużo. Przypuszczam, że obie imprezy — festiwal i retrospektywa — pozwoliły im poznać nasze kino jeszcze lepiej. Nadano festiwalowi charakter bardzo uroczysty, prasa oceniała filmy z wielką życzliwością. Oczywiście, przebieg był taki jak zazwyczaj: pokazy, konferencje prasowe, recenzje w prasie, wizyta w wytwórni i ośrodku telewizyjnym. W Japonii powstaje około 250 filmów rocznie — sami Japończycy nie potrafią podać dokładnej ilości — jest to więc swoista potęga filmowa.

— Doświadczenia Japończyków mogą być chyba dla nas przydatne przy budowie nowej wytwórni filmowej, która ma w przyszłości powstać w Warszawie?

— Na pewno. Przede wszystkim warto przejąć ich generalną zasadę: tak projektować i wypo-

„Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy



sażać wszystko, co się obecnie buduje, by w roku dwutysięcznym było równie nowoczesne jak dzisiaj. Japończykom nie wystarczają rozwiązania dobre na dziś, wszystko obliczają na jutro. Spróbuję pani opisać organizację i wyposażenie studia telewizyjnego, które zwiedziłem w Tokio. Całą pracę techniczną i elektroniczną, poczynając od kamer, a kończąc na stacji nadawczej, programują i kontrolują dwa komputery. Jeden z nich między innymi eliminuje zakłócenia w programie, dzięki czemu tablica „przepraszamy za usterki" nie jest potrzebna; usterek nie ma. Drugi, wśród innych zadań, kontroluje przepisywanie na taśmę magnetyczną, oczyszczając zapis z zakłóceń i wyrównując światło i kolor.

W hali zdjęciowej, którą oglądałem, o powierzchni tysiąca dwustu pięćdziesięciu metrów, nie ma w ogóle kabli ani statywów, są tylko dekoracje i kamery. Sto lamp o różnej mocy zawieszono u sufitu w taki sposób, że mogą swobodnie zmieniać wysokość, kąty nachylenia i natężenie światła. Steruje nimi — posługując się automatyczną tablicą rozdzielczą — jeden człowiek, porozumiewający się z operatorem przy pomocy mikrofonu i słuchawek. Oczywiście, to rozwiązanie nie zadowala Japończyków, chcą zmniejszyć tablicę rozdzielczą do takich rozmiarów, by mógł ją trzymać w ręce sam operator. Dyspozytor stanie się zbędny, operator będzie bezpośrednio kierował pracą lamp automatycznych.

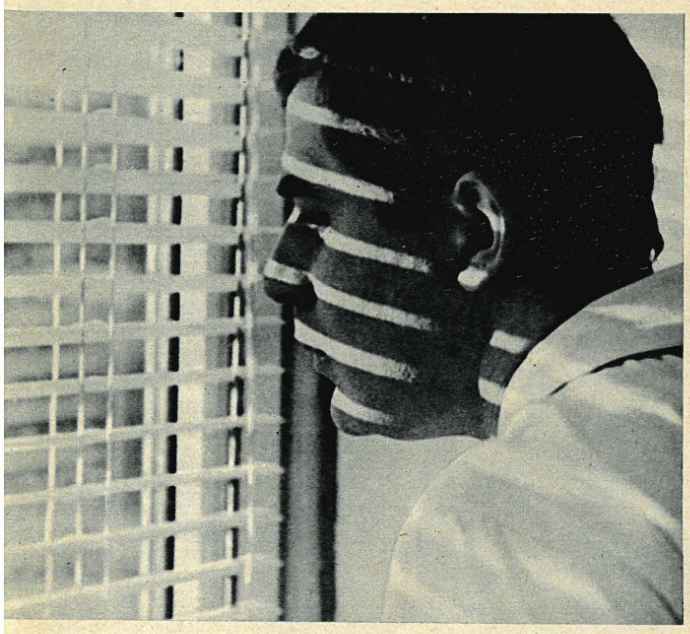
— Oglądając te wszystkie cuda, nie pozostawało panu zapewne nic innego, jak pocieszać się myślą o tym, że wśród 250 filmów, realizowanych co roku w Japonii, wybitnych dzieł jest jednak bardzo mało?

— To małoduszne, co powiem, ale rzeczywiście, kiedy pytałem gospodarzy o najnowsze wybitne filmy, powiedziano mi, że ostatnio nie powstał żaden film godny uwagi. Wymienia się „Ceremonię" Oshimy sprzed półtora roku.

— Jaki z tej perspektywy wydał się panu polski film?

— O wiele lepszy niż widziany z bliska. Mimo że w kraju używa się go zamiast tarczy strzelniczej, na świecie się liczy i jest oceniany wysoko. Pozostał jednym z najlepszych ambasadorów naszej kultury. Pokazaliśmy w Japonii filmy trudne i kontrowersyjne; okazało się, że mówią one obcym widzom bardzo wiele o naszym kraju, o naszym sposobie myślenia, mentalności. Potrafią zainteresować Polską i jej sprawami, skłonić do dyskusji wykraczającej poza problemy, jakie film bezpośrednio porusza. Film niekoniecznie musi mówić o czymś wprost; skutecznym narzędziem propagandy staje się właśnie wtedy, kiedy dotyka istotnych spraw mimochodem. Odbyłem wiele rozmów o Polsce, o przemianach, jakie zachodzą w naszym kraju; wszystkie inspirowane były właśnie filmami. Wolę tę okazję od pretekstu, jaki stwarza jakość polskiej wódki (mimo że jest wysoka).

— To opinia o stanie dzisiejszym. A jak pan widzi przyszłość naszego filmu?



„Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego

— W jasnych barwach. Tym bardziej, że i sam nasz film zaczyna być kolorowy. Gdyby doszło do współpracy technicznej z Japonią, mógłby się stać jeszcze bardziej kolorowy.

— Co w Japonii sądzą o szansach taśmy 16 mm? Sprawa ta budzi u nas żywe zainteresowanie i spory fachowców.

— Uważają ją za przyszłość telewizji. W tej chwili 90 procent filmów dla telewizji japońskiej realizuje się na taśmie 16 mm.

— Co słychać z video-kasetami? Japończycy nadawali swego czasu tej sprawie duży rozgłos.

— Zainteresowanie video-kasetami skończyło się. Można je kupić, zresztą kosztują bardzo drogo; mówi się, że mają duże możliwości, ale praktycznie przestano się nimi zajmować, uważając je za sprawę odległej przyszłości.

Rozmawiała: B.J.

plamy na ekranie

KOLCZYŃSKI ODCHODZI

Powoli każdemu przychodzi zejść z ringu. Niektórzy bokserzy zresztą, nawet po klęsce, nie wycofują się — biorą podobno przykład z polskich reżyserów filmowych.

Przed każdym odejściem można dokonać jakiegoś bilansu. „Zwrócona ku przyszłości, podejmująca nowe zadania — kinematografia niechętnie spogląda w bilans ostatnich lat. A jednak kiedy kończy się rok 1971, warto — dla nauki — wejrzeć w jego aktywa". Czytam z rozrzewnieniem słowa, które pisałem przed rokiem, jakbym wspominał słynne haki Kolczyńskiego. Wtedy bowiem dokonałem — zgodnie z corocznym zwyczajem, panującym w dziedzinach sportowych — rankingu wydarzeń filmowych roku 1971.

Podzieliliśmy je wtedy na cztery kategorie. Umówiliśmy się przyznawać najwyższą rangę, tzw. „klasę międzynarodową", filmom, które poprzez swoje wybitne artystycznie i myślowo osiągnięcia, godne są stanąć u boku najwybitniejszych dzieł światowych ostatniego czasu. Drugi stopień w gradacji, tzw. „klasę reprezentacyjną", przyznajemy utworom, które — nie będąc dziełami Wielkimi — osiągają jednak standardy światowe, dzięki swym walorom artystycznym i zawartości wewnętrznej, słowem, mogą godnie reprezentować nas wobec siebie i na zewnątrz. Dalej idzie tzw. „klasa krajowa", czyli filmy przyzwoite, nikogo nie kompromitujące, mające jednak walory czysto lokalne. Ich osiągnięcia, wyróżniające się na tle naszej kinematografii, określane są przez jej aktualny stan. Poza tym ustanowiliśmy rubrykę „młode talenty" — dla debiutantów. Dodajmy jeszcze, prawem retrospekcji, że w klasie międzynarodowej nie umieściliśmy wtedy żadnego utworu, w klasie reprezentacyjnej — 1, w klasie krajowej — 6 i „młodych talentów" — 1. Wzbudziło to wówczas poważne zastrzeżenia co do naszej łagodności, pobłażliwości, więcz asekuranctwa. Tak jakby nie wiedziano, że na łagodności nikt się jeszcze nie przekręcił, a na surowości — wielu.

A oto lista klasyfikacyjna za rok 1972; rozpatrywanych było 19 premier fabularnych (poza „Anatomią miłości" Załuskiego, która wchodzi na ekrany dopiero pod koniec grudnia).

KLASA MIĘDZYNARODOWA — vacat

KLASA REPREZENTACYJNA —
Tadeusz Konwicki — „Jak daleko stąd, jak blisko"
Kazimierz Kutz — „Perła w koronie"
Janusz Morgenstern — „Trzeba zabić tę miłość"

KLASA KRAJOWA —
Jan Łomnicki — „Poślizg"
Andrzej Trzos — „Trąd"
Roman Załuski — „Zaraza"

MŁODE TALENTY —
Janusz Zaorski — „Uciec jak najbliżej"
Edward Żebrowski — „Ocalenie"
Andrzej Żuławski — „Trzecia część nocy"

Sklasyfikowaliśmy więc 9 filmów, co jak na 20 wydaje się proporcja godziwą. A pozostała dziesiątka? „Brylanty pani Zuzy" pieściły się w tym roku namiętnie z „Szerokiej drogi kochanie", „Seksolatki" gziły się w pettingu z szybkością „150 kilometrów na godzinę", „Bolesław Śmiały" uwodził z mroków przeszłości „Agenta nr 1".

Niepokoi też trochę spadek ilości tytułów (w zeszłym roku 22 premiery). Jednym słowem, stosunek do zeszłego roku w klasie reprezentacyjnej 3 : 1, w klasie krajowej 3 : 6, ale wśród młodych talentów 3 : 1, czyli: było więcej filmów dobrych, ale mniej przyzwoitych. Objawiła nam się w całej krasie mierność naszej B-produkcji.

Tyle mówią fakty. No comments — jak mówił Kolczyński po powrocie z Ameryki, gdzie znokautował tamtejszego mistrza O'Malleya. I poszedł oddawać się innym uciechom życia.

KRZYSZTOF MĘTRAK

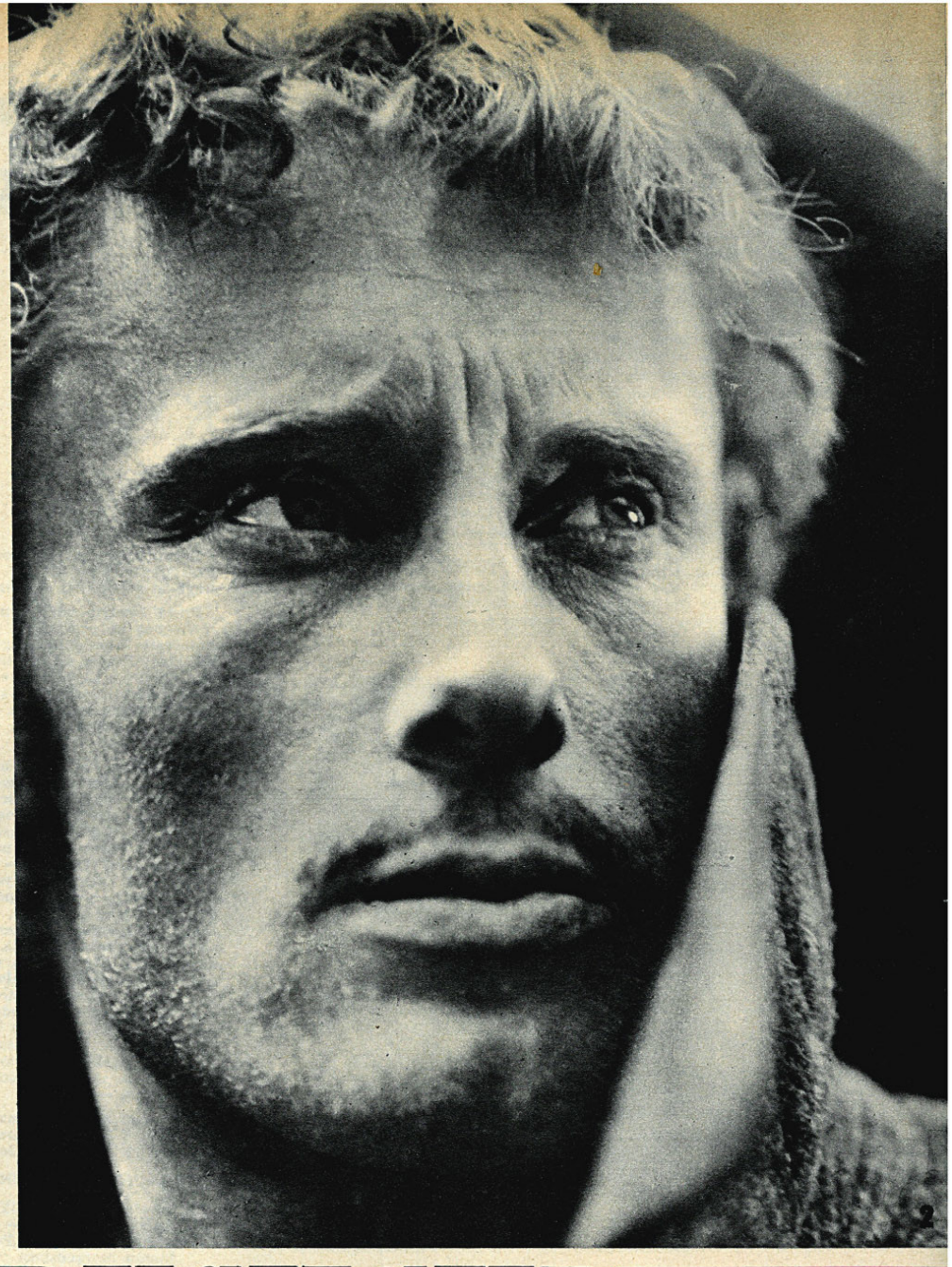
OLBRYCHSKI

W OBIEKTYWIE RENATY PAJCHEL

Daniel Olbrychski od roku pracuje nad tym, by wcielić się w najpopularniejszą postać naszej literatury — Andrzeja Kmicica. Zanim zobaczymy go jako zabijakę i warchoła, zbłąkanego poplecznika zdrajcy, a później — naprawiającego swe błędy obrońcę Rzeczypospolitej i dzielnego pogromcę Szwedów, przypomnijmy, kim był dotychczas.

Postać Rafała z „Popiołów" była początkiem jego popularności. Wystąpił potem we „Wszystko na sprzedaż", „Polowaniu na muchy", „Krajobrazie po bitwie", „Brzezinie", „Weselu" i „Piłacie" Andrzeja Wajdy, w „Życiu rodzinnym" i „Roli" Krzysztofa Zanussiego. Grał ambitnego aktora żyjącego w cieniu wielkiego kolegi, odtrąconego kochanka, młodego poetę, który przeszedł życiową edukację w hitlerowskim obozie śmierci, zagubionego w lasach samotnika, fin de siècle'owego inteligenta, odkrywającego uroki prostoty, młodego inżyniera, próbującego oderwać się od rodzinnego domu i środowiska, okrutnego artystę, traktującego własnego ojca jako instrument przydatny dla swej sztuki. We wszystkich tych przemianach towarzyszyła mu z aparatem fotoreporterka Renata Pajchel. Oto Olbrychski w jej obiektywie.

1

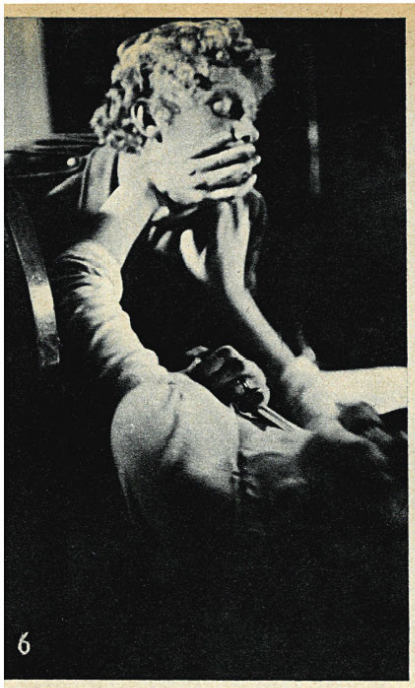


2

3

4

5



6

7

8

10

9

1. „Krajobraz po bitwie"
2. „Brzezina"
3. „Wesele"
4. „Brzezina"
5. „Brzezina"
6. „Brzezina"
7. „Polowanie na muchy"
8. „Krajobraz po bitwie"
9. „Wszystko na sprzedaż"
10. „Wesele"

Bohater naszego filmu

7

Mimo gwałtownych przemian, coś pozostaje w kinie nie zmienione: wyrazista postać bohatera. W polskim filmie brak jednak takich sugestywnych, atakujących wyobraźnię postaci. Czy tu znajduje się jedno ze źródeł słabości? Na ten temat zainicjowaliśmy dyskusję wśród pisarzy, reżyserów, aktorów, socjologów. Dlaczego bohaterowie polskich filmów są niewyraźni, nieciekawi, pozbawieni indywidualności? Co się na to składa? A przede wszystkim: kim mógłby być bohater współczesnego filmu? Wypowiadali się już reżyserzy: Grzegorz Królikiewicz, Janusz Majewski, Janusz Morgenstern i Roman Załuski, pisarze: Andrzej Braun, Ernest Bryll, Jerzy Stefan Stawiński i Witold Zalewski, aktorzy: Andrzej Łapicki i Olgierd Łukaszewicz. Dziś wypowiedzi reżyserów-debiutantów: Józefa Gębskiego i Antoniego Halora, oraz Krzysztofa Zanussiego.

INTERESUJE NAS FRESK, PANORAMA LOSÓW, POSTACI

Temat dyskusji zainicjowanej przez FILM jest nam bliski. O bohaterze filmowym myśleliśmy wiele, pisząc scenariusz „Opisu obyczajów". Kiedy robi się pierwszy film fabularny, trzeba przecież określić swój własny stosunek do miejsca, jakie mu wyznaczamy.

W naszym przekonaniu operowanie bohaterem indywidualnym, demiurgiem, narratorem wciąż jeszcze wyznacza jeden z modeli kina, ale ciekawsze i mądrzejsze wydaje się posługiwanie bohaterem zbiorowym. Jeżeli film ma być odbiciem rzeczywistości, to chyba najprostsza obserwacja zaprowadzi nas do stwierdzenia, że w życiu, w różnych sytuacjach obserwujemy wielu bohaterów. W filmie także kreuje się jakieś universum, trudno więc opowiadać się za jednym bohaterem.

Posłużmy się przykładem. Wydaje się, że ewolucję bohatera w tym właśnie preferowanym przez nas kierunku, można zaobserwować porównując filmy René Claira i Jacquesa Tati. Bohater Claira, wspaniały, kreowany przez Gérarda Philipe'a, należy już dziś do lamusa kina, natomiast wciąż jest żywy ten cały sztafaż, tło, drugi plan: ludzie zamiatający ulice, noszący transparenty. U Tatiego ten drugi plan został przesunięty na pierwszy.

Opowiadamy się za bohaterem zbiorowym: rodziną, grupą, oddziałem. „Rocco i jego bracia" Viscontiego, „Sól ziemi czarnej" Kutza — dają właśnie możliwość zestawienia rozmaitych dróg, postaw i losów ludzi. Podobnie w filmach Paradżanowa, czy w „Rublowie" Tarkowskiego, gdzie bohaterem jest zbiorowość, naród, tak samo w „Latach marzeń" Szabó, gdzie bohaterem jest grupa młodych. W tradycyjnym modelu jedna osoba reprezentuje całe środowisko. Czy nie lepiej pokazać grupę, która by to środowisko różnicowała?

Tak właśnie budowaliśmy bohatera zbiorowego naszego filmu. „Opis obyczajów" przedstawia grupę studencką. Ci ludzie reprezentują środowisko, pozwalają na bardziej prawdopodobne ukazanie konfliktów, postaw; takim układem można już żonglować.

Film współczesny coraz częściej operuje metodami dokumentalnymi. Także i postacie buduje się z autentycznych doznań i obserwacji. Sądzimy, iż konstruując film prezentujący większą galerię losów ludzkich, tym samym ma się zwiększoną szansę trafienia do większej grupy widzów; im właśnie pozostawiamy wybór bohatera, z którym zechcą się identyfikować, darzyć sympatią, bądź spierać. Interesuje nas i właśnie w dzisiejszym kinie wydaje się płodna swoista dychotomia: bohater niejednowymiarowy, niby niesympatyczny, a jednak w końcu przeważający swymi racjami. Takimi zresztą często bywały postacie Chaplina: niejednoznaczne, śmieszne, smutne, wzruszające. W „Dyktatorze" autor posłużył się wyraźnym zabiegiem „rozpisania" bohatera na dwie postacie. A czy w filmach Godarda występuje bohater w klasycznym rozumieniu tego słowa? Raczej nie, bohaterem jest społeczeństwo.

Jednym z modnych pojęć, które zrobiły karierę, jest „wzorzec osobowy". Wzorców poszukuje się także w kinie, ale — czy słusznie? Czy nie jest to dydaktyka na siłę: aprioryczne założenie, że postać stworzona w wyobraźni artysty winna być wyposażona w cechy godne naśladowania? Naśladować można liczmany: uczesanie, sposób wiązania krawata, z postawami zaś można się zgadzać lub nie, ale czy je można po prostu naśladować?

A gdyby sięgnąć do sztuki obrazowej z przeszłości: do malarstwa na przykład. Jakie wzorce dawał swym współczesnym Rembrandt? Tych wspaniałych starców? Potrafimy zapewne znaleźć cechę wspólną wszelkiej sztuce: malarstwu, filmowi, literaturze. Jest nią mądrość. Mądrość Munka, Wajdy, wielkich Holendrów. Dramat skonstruowany z ludzkich losów, z ludzkich twarzy.

Film dzisiejszy jest chyba raportem o świecie, dlatego jedna postać nie wydaje się ważna. Ciekawszy jest fresk, panorama losów, postaci, postaw. W nim dopiero widz może poszukiwać siebie, polemizować z postawą autora, wzbogacać się jego mądrością lub sprzeciwem wobec jego racji.

Zanotowała: esw

Antoni Halor (z lewej) i Józef Gębski

Universum
„Opis obyczajów"

JÓZEF GĘBSKI, ANTONI HALOR

W ZACHWYCENIU CZY TRZEŹWO

Indywiduum
Maja Komorowska w „Życiu rodzinnym"

Mówili o tym moi poprzednicy, ale dla porządku może warto powtórzyć, że bohater ucieleśniający pewne cechy idealne, budzący pełną aprobatę lub chęć naśladowania, występuje jedynie w sztuce o masowym oddziaływaniu. Wprawdzie moje filmy nie mają takiego charakteru, co niejako zwalnia mnie od obowiązku kreowania klasycznego bohatera, odczuwam to jednak jako swego rodzaju wewnętrzną sprzeczność.

Marzę czasami o bohaterze, który ucieleśniałby najpiękniejsze wyobrażenia o człowieku, potrafiłby zachwycić widzów i mnie samego. Ale taką postać można stworzyć tylko w stanie bezkrytycznej fascynacji, w zachwyceniu. A że traktuję widzów i własną pracę poważnie, nie pozwalam sobie na uleganie naiwnym wyobrażeniom; opisuję ludzi trzeźwo, staram się ich pokazać takimi, jacy wydają mi się naprawdę, oglądani w chwili duchowej równowagi. W rezultacie są może prawdziwsi niż idole z filmowych baśni, ale nie potrafią być porywający.

Wydarzenia, w jakich biorą udział, też bywają mało pociągające. Rozmawialiśmy niedawno w zespole TOR o tym, że akcja prawie wszystkich naszych filmów, od „Szansy" i „Ocalenia" po „Palec Boży", „Iluminację" i „Zazdrość i medycynę", rozgrywa się częściowo lub w całości w szpitalu. To nie przypadek. Kiedy wojna, jako probierz wartości, staje się dla sztuki coraz mniej użyteczna, gdyż nie wiąże się już z doświadczeniem widzów młodszego pokolenia, sytuacje ostateczne ewokuje jedynie pobyt w szpitalu czy wypadek samochodowy, a więc chwile bezpośredniego zagrożenia życia. Tylko wtedy pojawia się okazja, by zadać pytanie o rację i sens egzystencji każdego z nas.

Twórczość stawiająca sobie takie zadania nie jest oczywiście przyjemna, ale nie po to istnieje. Gdybym musiał usprawiedliwić się osobiście, dlaczego niepokoję ludzi i sprawiam im przykrość, odpowiedziałbym, że robię to dlatego, bo jestem głęboko przekonany o przewadze świadomego przeżywania swojego losu nad istnieniem animalnym, zakończonym czymś niewytłumaczonym i nagłym. Ta druga forma bytowania wydaje mi się niegodna. Nie mówię zresztą niczego nowego; sztuka straciłaby sens, gdyby odrzuciła obowiązek podejmowania spraw ostatecznych. Jest on chyba szczególnie istotny w tej chwili, kiedy przeżywamy głęboką ewolucję wartości, a czekają nas zmiany idące jeszcze dalej.

W najbliższych latach będziemy zapewne przekształcać się stopniowo w społeczeństwo coraz bardziej zasobne; konsekwencją tego może stać się zanikanie potrzeb kulturalnych i duchowych. Chyba powinniśmy już dzisiaj zadać sobie pytanie, co wtedy będziemy chcieli ludziom powiedzieć. Sprawa wiąże się z bohaterem, bo za jego pośrednictwem porozumiewamy się z widzami. Wydaje mi się, że bardziej niż kiedykolwiek potrzebny będzie wówczas bohater, który niepokoi, uwiera, przypomina o wartościach elementarnych i poddaje w wątpliwość wartości pozorne. Taki model bohatera istniał zresztą zawsze, obok uwielbianego idola. Jest to

Inna perspektywa
Barbara Wrzesińska i Jan Mysłowicz w „Strukturze kryształu"

KRZYSZTOF ZANUSSI

ktoś, z czyim istnieniem nie można się pogodzić, kto zakłóca nasze dobre samopoczucie, komplikuje i utrudnia nam życie. Kiedy ludzie są skłonni oddawać coraz więcej w zamian za przedmioty, a działanie bezinteresowne staje się dziwactwem, sztuka powinna chyba pójść przeciwko prądowi, przypominać, że zdobycie samochodu i domku nie jest wszystkim, dla czego warto żyć.

Chciałbym bronić wartości niewymiernych, pokazywać, że życie może być udane nawet jeśli na pozór nie obfituje w sukcesy, uświadamiać ludziom inną perspektywę niż obiegowe, konsumpcyjne wzorce. Bohater przeżywa zazwyczaj jakiś dramat; nie chcę, żeby to był dramat bogacenia się, ale dramat walki o zagrożone wartości. Bohater powinien dawać świadectwo ich istnienia, wyrażać tkwiącą w nas tęsknotę za moralnym ładem. Wydaje mi się, że jest ona dziś bardzo silna. Gdybyśmy umieli przekazać w naszych filmach wiarę w wartości, które nam samym są bliskie, na pewno znaleźlibyśmy oddźwięk.

Sprawa się komplikuje, jeśli zapytamy, jaki model bohatera należałoby w tej sytuacji lansować w kinie masowym, nie stawiającym sobie zadania, by przynajmniej o krok wyprzedzać społeczeństwo w jego dążeniach. Czy powinien to być energiczny producent, odnoszący sukcesy materialne i moralne w rezultacie wydajnej pracy? Film jest w stanie stworzyć takiego bohatera, ale nie oznacza to jeszcze, że widzowie go przyjmą. Wzorzec ma szansę oddziaływania tylko wtedy, jeśli postawa, jaką lansuje, istnieje już w społecznej świadomości, gdy potwierdza ją powszechne doświadczenie. Dzielny pionier z westernu, zanim trafił na ekran, najpierw rzeczywiście podbił i ucywilizował Dziki Zachód. Tymczasem my dopiero zaczynamy działać w tym kierunku, by solidna praca automatycznie gwarantowała ludziom zamożność. Kiedy taka prawidłowość stanie się powszechna, będzie ją można różnymi sposobami, również poprzez film, ugruntować. Wcześniej chyba nie mamy szans, ponieważ najwspanialszemu fikcyjnemu bohaterowi nie uda się przekreślić sumy społecznych doświadczeń.

Nie jestem zresztą pewien, czy sama idea bohatera — wzoru do naśladowania — jest jeszcze aktualna. Jeśli ludzie kiedyś byli w stanie ubóstwiać postać z ekranu, utożsamianą zwykle z aktorem, dowodziło to, poza wszystkim innym, ich naiwności i skłonności do złudzeń. Być może wiara, że człowiek potrafi być aż tak doskonały, uskrzydlała ich i wzbogacała wyobraźnię, ale na pewno nie rozwijała umiejętności krytycznego myślenia. Sceptycyzm i dystans dzisiejszego widza są chyba społecznie cenniejsze.

Wartość wychowawcza naśladowania idola także wydaje mi się wątpliwa. Naśladując kogoś tracimy własną identyczność, a więc stajemy się ubożsi. Większy pożytek przynosi widzowi obcowanie z postacią, która pozwala mu odnaleźć samego siebie, uświadomić sobie własną odrębność i niepowtarzalność. Przypuszczam, że za dziesięć lat niewielu dorosłych będzie odczuwało potrzeby identyfikowania się z postacią filmową; raczej będą chcieli poszerzyć swoją wiedzę o ludziach. Oglądając na ekranie losy bohaterów skomplikowanych i nietypowych, zobaczą własne życie w innej perspektywie, wyjdą z kina wewnętrznie bogatsi.

Notowała:
BOŻENA JANICKA

Mówi

Aleksander Zguridi

Utworom o zwierzętach poświęcił czterdzieści lat pracy. Do chwili obecnej nakręcił szesnaście filmów pełnometrażowych, w tym kilka fabularnych („Biały Kieł", „Leśna symfonia" i ciesząca się u nas ostatnio dużym powodzeniem „Czarna góra").

— Żyjemy na świecie — mówi reżyser — w licznym towarzystwie: zwierząt, ryb i ptaków. Wymagają one od ludzi zrozumienia i dobrego traktowania. Ale warunki te można spełnić tylko wówczas, gdy się doskonale zna życie i obyczaje zwierząt, a kino, jak żaden pedagog, uczy tego współżycia.

Realizacja filmów o zwierzętach wymaga niezwykłej cierpliwości. Chcemy, na przykład, nakręcić film o niedźwiedziach; operator-dokumentalista zajmuje miejsce w pobliżu barłogu rodziny niedźwiedzi i zaczyna czuwać. Zdjęcia nakręca się metodą ukrytej kamery. Filmuje się wszystko: jak niedźwiedź śpi, je, bawi się, wychowuje małe, zbiera jagody, chodzi po drzewach, poluje; potem dobiera się najciekawsze kadry.

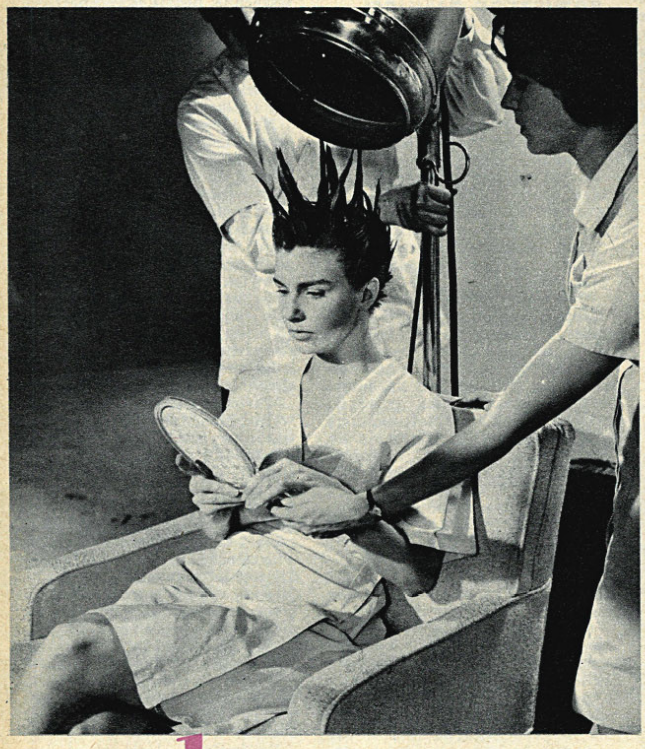
Oczywiście, zwierzętom może się to nie podobać, mogą nawet zaatakować operatora. Dlatego staramy się przyzwyczaić je do szmeru pracującej kamery i obecności ludzi. Operatorzy są specjalnie przeszkoleni, znają obyczaje zwierząt, ale nawet pozyskawszy ich zaufanie, nie filmują nigdy pod wiatr.

Reżyser zajmuje się wyszukaniem odpowiedniego tematu i przygotowaniem go. Podróże, nieustanne obcowanie z przyrodą, jest niezbędne; np. pomysł „Leśnej symfonii" narodził się w czasie spaceru po podmiejskim lesie. Kiedy indziej temat podpowiada literatura specjalistyczna. Niedawno byłem w południowo-wschodniej Afryce, gdzie znajduje się niemal zapomniany rejon z unikalną fauną. Zakochałem się w tym zakątku. Jedna ekipa filmowa już stamtąd wróciła i wyrusza następna, a ja przygotowuję scenariusz do nakręconego materiału.

Nasza wytwórnia filmów popularnonaukowych opracowała ostatnio trzyseryjny film „Małe cuda wielkiej przyrody". Pierwsza część opowiada o bardzo inteligentnych i wesołych, nocnych leniwcach żyjących w Indiach, druga o egzotycznej rybie i sposobie, w jaki zmienia swoje barwy, a trzecia — to liryczna opowieść o życiu lasu w zimie. Seria ta cieszy się ogromną popularnością. Widzowie interesują się życiem rzadkich okazów fauny, a nawet niepokoją o zdrowie zwierząt. Ciekawi ich i pasjonuje wiele spraw: gdzie mają w wielkim mieście biegać psy, jak zapobiec wyginięciu wilków, słoni i nosorożców.

W naszej wytwórni powstaje wiele filmów popularnonaukowych. Staramy się, aby każdy z nich uczył kochać i rozumieć przyrodę, szanować jej prawa i obyczaje.

2 *Porcja sensacji*
George C. Scott i Frish van Devere



1 *Porcja baśni*
Joanne Woodward

Kto, co, gdzie?

RZYM. Florestano Vancini kończy zdjęcia do filmu „Zabójstwo Matteotiego". Rolę przywódcy socjalistycznego, zamordowanego przez faszystów w 1924 roku, gra Franco Nero. Mussolinim jest Mario Adorf, zaś sędzią śledczym — Vittorio De Sica.

BRATYSŁAWA. Martin Holly pracuje nad filmem „Grzech Katarzyny Padychowej". W roli głównej występuje Hana Pastejřikova.

LONDYN. Wytwórnia Hammer projektuje w roku 1973 realizację ośmiu filmów z serii „Dracula". Wystąpią w nich dwaj aktorzy: Christopher Lee i Peter Cushing. Reżyserem pierwszego, który nosi tytuł „Dracula A.D. 1972", jest Alan Gibson. Następne powstaną w najbliższych miesiącach.

HOLLYWOOD. Sylvia Sidney powraca na ekran. Znana aktorka objęła jedną z głównych ról w filmie „Śmierć Królowej Śniegu". Jej partnerką jest Joanne Woodward (zdjęcie 1), reżyseruje Gil Kates.

MEXICO-CITY. Samuel Fuller kręci w Meksyku western „Riata". W rolach głównych wystąpią: Richard Harris (zdjęcie 4), Juliette Mills i Alfonso Arau. Będzie to historia szeryfa, który poszukuje morderców swego syna.

RZYM. Ben Gazzara objął główną rolę w filmie „Afyon", poświęconym plagze narkomanii. Reżyseruje Ferdinando Baldi.

NOWY JORK. Goldie Hawn („Dziewczyna inna niż wszystkie" — zdjęcie 5) podpisała z wytwórnią Universal kontrakt na realizację trzech filmów o tematyce współczesnej.

Kronika

Kłopoty z „Wilkiem stepowym"

Spadkobiercy Hermanna Hessego, znakomitego pisarza niemieckiego, laureata Nagrody Nobla, domagali się za prawo sfilmowania jednej z jego najgłośniejszych powieści, „Wilka stepowego" — stu tysięcy dolarów. Kiedy wreszcie amerykańskiemu producentowi Mel Fishmanowi, udało się wspólnie z telewizją zachodnioniemiecką zgromadzić potrzebną sumę, zaczęły się dalsze trudności. Strona zachodnioniemiecka przewidywała na scenarzystę i reżysera Bernharda Wicki, natomiast Amerykanie zaangażowali Freda Hainesa, który współpracował z Josephem Strickiem przy ekranizacji „Ulissesa" Joyce'a. Obaj twórcy nie potrafili dojść do porozumienia. Spór zakończył się wreszcie zwycięstwem strony amerykańskiej: Fred Haines pisze scenariusz i zadebiutuje również jako reżyser filmu.

Na odtwórcę roli tytułowej przewidywany był znany aktor szwedzki, Max von Sydow. Ale i tu strona amerykańska wzięła górę: jej wybór padł na głośnego w USA, zwłaszcza w ośrodkach młodzieży uniwersyteckiej, profesora Timothy'ego Leary, skazanego za eksperymenty w dziedzinie narkotyków na dziesięć lat więzienia. Leary, wypuszczony za kaucją po kilkumiesięcznym pobycie w więzieniu, opuścił Stany Zjednoczone i osiedlił się w Szwajcarii. Propozycję przyjął tym chętniej, że film ma być kręcony w Bazylei, gdzie Hermann Hesse umieścił akcję swojej powieści. Jednakże władze odmówiły Learemu dalszego pobytu w Szwajcarii i nakazały mu opuszczenie kraju. Haines sta-

nął przed problemem: zrezygnować z aktora, który mógł stanowić o powodzeniu przyszłego filmu, albo przenieść akcję poza Szwajcarię. Decyzja jeszcze nie zapadła, ale film na pewno będzie realizowany.

liczby

Pierwsze białoruskie filmy powstawały w latach dwudziestych i trzydziestych dzięki pomocy wytwórni w Moskwie i Leningradzie, ponieważ w Mińsku nie istniała odpowiednia baza techniczna. Po Rewolucji Październikowej powstało 58 białoruskich filmów, 54 z nich zrealizowano w wytwórniach leningradzkich. W latach 1957—1961 nakręcono 15 filmów, w następnych trzech latach 12, a dziś w Mińsku powstaje 10 filmów rocznie.

premiery...

„Nie wariatka, lecz osa"

Stara, niezmiernie bogata dama dożywa swych dni, bawiąc się — świadomie lub nie — machinacjami osób czyhających na jej spadek. Ta prosta anegdota jest zarazem tematem komedii zrealizowanej przez Jeana Delannoya.

Starą damę, otoczoną przez oszustów gra wielka aktorka Françoise Rosay z sobie tylko właściwą inteligencją i ironią. Anny Duperey jest jej pokojówką — obłudną pochlebczynią, która — jak się okaże — ukrywa w tej grze o majątek niejedną kartę. Daniel Ceccaldi kreuje postać bankiera, dla którego pojęcie dobra i zła nie jest zbyt jednoznaczne. Philippe Clay, jako szofer, prowadzi brawurowo Rolls-Royce'a swej pani i zamienia prawdziwy testament na fałszywy. Olivier Hussenot, notariusz, nie powiedział jeszcze w tej rozgrywce ostatniego słowa. Na marginesie małego światka przestępców i oszustów żyje sobie spokojnie siostrzeniec miliarderki; gra go przebrany za hippiesa Bruno Pradal. To on pokocha piękną pokojówkę i w zakończeniu filmu spowoduje niespodziewany zwrot akcji.

Wszystko, co się dzieje na ekranie, pozbawione jest jakichkolwiek poważniejszych aluzji, sprawia wrażenie miłe i sympatyczne. Delannoy wyrzekł się swych dawnych ambicji psychologizowania. Kroczy wypróbowanymi szlakami filmu rozrywkowego. Krytyka zarzuca mu tylko, że niektóre jego gagi są zbyt wykalkulowane, a humor nieco wysilony.

„Nowi centurioni"

Na ekrany amerykańskich kin wszedł niedawno film „Nowi centurioni" reż. Richarda Fleischera. Jest to adaptacja powieści Josepha Wambaugha, który przez wiele lat pracował jako policjant w Los Angeles. Bohaterami filmu są dwaj policjanci, przemierzający w samochodzie patrolowym ulice Los Angeles. Dowódcę patrolu gra George C. Scott (zdjęcie 2), jego podwładnego — Stacey Keach. W czasie codziennej służby stykają się z różnymi rodzajami przestępstw. Żona jednego z nich (Jane Alexander) nie potrafi znieść codziennego napięcia nerwów i niepokoju; namawia męża, by zrezygnował z pracy, a gdy jej perswazje nie odnoszą skutku — odchodzi.

Krytyka amerykańska widzi w „Nowych centurionach" jeszcze jedną pozycję z serii policyjnej, której najgłośniejszymi reprezentantami były ostatnio filmy „Francuski łącznik" i „Brudny Harry". Miesięcznik „Films in Review" pisze: — **„Film ma budowę epizodyczną; policjanci, krążąc po ulicach miasta, spotykają coraz to innych ludzi, ingerują w coraz inne sytuacje. Daje to jak gdyby przegląd wielkomiejskich przestępstw. Jednakże fachowa reżyseria Richarda Fleischera sprawia, że napięcie dramaturgiczne nie słabnie ani przez chwilę. W efekcie film budzi jednak pewne wątpliwości. Praca w policji rzadko jest tak dramatyczna, jak to ukazują nasze filmy sensacyjne. Częściej bywa monotonna, nudna; wymaga żmudnych, drobiazgowych badań, zabiegów. Właśnie ową nieefektowną, cierpliwą pracę policji potrafiły niegdyś pokazać w sposób fascynujący filmy angielskie — takie jak „Niebieska lampa" Basila Deardena czy „Dzień Gideona" Johna Forda. Amerykańskie filmy policyjne — jak dotychczas — nie posiadły tej umiejętności".**

na planie

Śladami „Człowieka z Rio"

Philippe de Broca i Jean-Paul Belmondo (zdjęcie 3) są współautorami sukcesu „Człowieka z Rio" i „Człowieka z Hongkongu". Teraz znów spotkali się przy realizacji kolejnej komedii de Broki „Opowiedz mi jakąś historię, czyli jak zlikwidować najsłynniejszego na świecie tajnego agenta?".

Tajny agent nazywa się Bob Sinclair. W pierwszej scenie filmu widzimy go, jak telefonuje z kabiny, do której podjeżdża dźwig i wrzuca kabinę do morza. Sinclairowi udaje się wprawdzie wydostać z pułapki, ale czyha na niego następne niebezpieczeństwo — rekiny. Nie należy jednak obawiać się o losy bohatera. Ten nowy James Bond zawsze wychodzi cało z opresji. Ale kim jest naprawdę? Okazuje się, że to tylko twór wyobraźni pewnego autora poczytnych powieści sensacyjnych. Pisarz do tego stopnia utożsamia się ze swym bohaterem, że nawet zakochuje się w stworzonej przez siebie fikcyjnej kobiecie. Ale tajny agent jest mistrzem w stosowaniu cyjanku i posługiwaniu się supernowoczesnymi przyrządami, a pisarz — człowiekiem dręczonym przez niepokoje. W obu rolach: pisarza i jego powieściowego bohatera wystąpi Jean-Paul Belmondo. Autorem scenariusza jest Francis Veber.

5 *Współczesne historie*
Goldie Hawn i Edward Albert

4 *Historia szeryfa*
Richard Harris

3 *Fikcja i rzeczywistość*
Jean-Paul Belmondo

projekty

Od powieści do filmu

Francuski filmowiec i pisarz Pierre Schoendoerffer, twórca znakomitego filmu o wojnie w Indochinach „Oddział 317" i autor wydanej niedawno w polskim przekładzie powieści „Pożegnanie króla" przygotowuje filmową adaptację tej książki.

— *Moja powieść* — mówi Schoendoerffer — *oparta jest na autentycznym wydarzeniu — przygodach trzech francuskich żołnierzy, którzy po klęsce w Indochinach postanowili zostać władcami miejscowych plemion. Ale taki sposób przedstawienia wydarzeń i bohaterów oznaczałby angażowanie ich w przegraną sprawę. Wybrałem więc okres ostatniej wojny, a centralną postacią książki uczyniłem żołnierza armii brytyjskiej, Irlandczyka Learoyda; akcję przeniosłem w dżungle Borneo, kiedy wyspa ta była okupowana przez Japończyków jeszcze przed zrzuceniem bomby atomowej na Hiroszimę. Wydaje mi się, że w perypetiach Learoyda zawarta jest również prawda przełomowej chwili dla Azji — nagłego przejścia z wieku XIX w wiek XX.*

W filmie Schoendoerffera wystąpią: Donald Sutherland (Learoyd), Tom Courtenay (narrator), Toshiro Mifune (japoński pułkownik). Zdjęcia rozpoczną się w marcu na Borneo. Ekipa filmowa dotrze do dżungli helikopterami.

SIEMION FREJLICH

Wielki reżyser radziecki zamierzał sfilmować klasyczne dzieło Karola Marksa. Odnaleziony ostatnio scenariusz rzuca nowe światło na koncepcje twórcze Eisensteina. Oto relacja radzieckiego teoretyka i historyka filmu, prof. Siemiona Frejlicha.

Teoria „montażu atrakcji"
„Pancernik Potiomkin"

EISENSTEIN: „Sfilmować »Kapitał«"

O tym, że Siergiej Eisenstein zamierzał ekranizować „Kapitał" Marksa, wiadomo było od dawna. Ale prócz kilku wzmianek na ten temat, pojawiających się swego czasu w prasie, nie wiedziano o tym zamierzeniu niczego konkretnego. Powątpiewano nawet w realność całego przedsięwzięcia. Trudno się dziwić, myśl ekranowej adaptacji społeczno-ekonomicznego dzieła naukowego rzeczywiście mogła wydawać się utopią.

Teraz odnaleziony został scenariusz filmu „Kapitał". Słowo: „scenariusz" jest tu zresztą użyte na wyrost. Mamy przed sobą raczej zarys przyszłego filmu, szkice dotyczące jego reżyserii. Pochylając się nad nimi, przenosimy się do pracowni Eisensteina lat dwudziestych, kiedy wielki artysta — myśląc o doświadczeniach „Października" — określił po raz pierwszy ideę „kina intelektualnego". Ona też miała być punktem wyjścia ekranizacji „Kapitału".

Znaleziony rękopis rzuca wiele nowego światła na niektóre istotne zagadnienia związane z teorią „kina intelektualnego". I to jest szczególnie ważne. Nadarza się okazja, aby wydzielić z tej teorii jej racjonalne jądro, aby inaczej spojrzeć na te opinie, które wprawdzie okazały się błędne, ale są bardzo charakterystyczne dla ówczesnych poszukiwań artysty. Nade wszystko zaś zarys scenariusza „Kapitału" świadczy, że termin „intelektualne" nie powinien nikogo wprowadzać w błąd, zwłaszcza w kontekście planów twórczych Eisensteina — tak, jak to sugerują niektóre analizy jego wczesnych poszukiwań, publikowane ostatnio dość często na Zachodzie.

„Intelektualne" nie było w rozumieniu Eisensteina synonimem elitaryzmu. Przeciwnie — jako piewca rewolucji — odrzucał sztukę koturnową, przeznaczoną dla pięknoduchów. Hasło artysty: *„Eksperyment zrozumiały dla milionów"* — nie było tylko retorycznym sformułowaniem. Każdy jego film miał ludowych bohaterów i był przeznaczony dla ludu. Przypomnijmy: podstawowe odkrycia Eisensteina, które stały się kamieniem węgielnym teorii współczesnego kina, związane były z jego dążeniem do ukazania na ekranie rewolucji i dialektyki działania mas ludowych. Urzeczywistniając w praktyce te dążenia — *„rzucić masy w centrum dramatu"* — formułował artysta swe myśli o nowej dramaturgii, o montażu, o specyfice obrazu człowieka na ekranie, stanowiącego swoisty typaż aktorski. Już jego początkowe doświadczenia teatralne były przeczuciem kina, do którego później przyszedł, aby zrealizować ideę *„montażu atrakcji"*, zrodzoną jeszcze w pierwszym okresie twórczości. Była to idea nowego filmu epickiego, bliska brechtowskiej teorii epickiego teatru. To właśnie „montaż atrakcji" legł u podstaw „Strajku" i „Pancernika Potiomkina".

Zdaję sobie sprawę, że to stwierdzenie może wywołać sprzeciw: przecież artykuł „Montaż atrakcji", napisany w roku 1923, i wspaniały „Pancernik Potiomkin" z roku 1925 — niewiele mają ze sobą wspólnego. Niemniej ten właśnie artykuł — niedoskonały, budzący wiele sprzeciwów (jak naiwnie brzmi w nim dzisiaj LEF-owska idea „likwidacji teatru") — dał początek współczesnej sztuce filmowej. Praktyka nie jest bowiem dodatkiem do teorii — dzieło sztuki można przewidzieć co najwyżej w ogólnych zarysach. Teoria jest w swej istocie racjonalna, podczas gdy praktyka kieruje się raczej uczuciem. Praktyka nie tylko wciela w życie założenia teoretyczne, ona je jakby poprawia, prostuje, rozwija, urzeczywistnia zawartą w nich racjonalną, pozytywną myśl. Tylko z takiego punktu widzenia możemy obiektywnie ocenić śmiałe, polemiczne artykuły i manifesty Wiertowa, Kuleszowa, Eisensteina, Pudowkina, Dowżenki, Kozincewa, Trauberga i Jutkiewicza, poprzedzające ich artystyczne dokonania.

„Pancernik Potiomkin" tak ma się do teorii „montażu atrakcji", jak „Październik" — do teorii „kina intelektualnego". I nigdzie nie wydaje się to tak oczywiste, jak w opublikowanych materiałach o filmowym „Kapitale".

„»Październik« zaprzęgnięty w lwy" — pisze Eisenstein w swym brulionie „Kapitału". Co to oznacza?

W „Potiomkinie" przedstawione zostało jedno wydarzenie — ściśle określone w czasie i przestrzeni (przypomnijmy: ogromny scenariusz Natalii Agadżanowej-Szutko o rewolucji 1905 roku ograniczono w filmie do jednego tylko epizodu — powstania marynarzy z „Potiomkina"). To ograniczenie miejsca akcji pozwoliło nasycić patos filmu konkretnym dzianiem się i wynikającą z niego psychologią (pokład, brezent, całun, suita rozgoryczonych twarzy). Reguła, na której została oparta konstrukcja dzieła, polega na wczuwaniu się w postaci, pauzy, przedmioty, bezpośrednio po

sobie następujące sytuacje. I tylko montaż kamiennych lwów (w scenie burzonych murów) wykorzystuje nie emocjonalny, lecz logiczny porządek, zwracając się ku uogólniającej, pozaakcyjnej warstwie wyrazowej.

Ten szczególny wyjątek w „Potiomkinie" — w „Październiku" stał się zasadą. Metoda ta pozwalała zestawiać ze sobą przedmioty, wydarzenia, zjawiska, ludzi, kraje — odległe od siebie lub nie mające ze sobą bezpośredniego związku, a więc złączone nie więzami treści, lecz wyłącznie logiki. Wymienia się tutaj przede wszystkim montażowe zestawienie różnych bożków i idoli, uosabiające pojęcie religii.

Metoda ta osiąga swój szczyt w głównym nurcie filmu, kiedy artysta ukazuje wydarzenia dziejowe poprzez narastanie walki klasowej, poprzez dramatyzm rozbudzonej świadomości rewolucyjnej mas ludowych: momentem kulminacyjnym, wynikającym z logiki wydarzeń, jest tutaj pojawienie się Lenina na samochodzie pancernym, a potem sekwencja szturmu Pałacu Zimowego. Sceny te były wielokrotnie cytowane i wykorzystywane, niczym obrazy dokumentalne, w późniejszych filmach o rewolucji.

Poszukując nowych rozwiązań dramaturgicznych, Eisenstein nie opowiedział się po żadnej stronie: obrazu kreowanego czy dokumentalnego — po prostu zmusił nas do p r z e ż y c i a i d e i. To właśnie skłoniło go do uwierzenia w możliwość ekranizacji „Kapitału" Marksa. Film oparty na tym dziele wyobrażał sobie artysta jako coś w rodzaju *„traktatu filmowego"* (znowu można tu przypomnieć Brechta i jego *„sztukę-referat"*), którego celem byłoby *„nauczanie robotników dialektycznego myślenia"*. Utwór miał składać się z sześciu lub siedmiu części: jedna z nich traktowałaby o dialektycznej analizie zjawisk historycznych, inna — o dialektyce zagadnień przyrodniczych, ostatnia zaś miała pokazać dialektykę walki klasowej. Z pewnością dla wielu obserwatorów zamysł ten mógłby się wydawać zwykłą ilustracją tez naukowych, pozbawioną jakichkolwiek samoistnych wartości estetycznych. Trzeba zatem przypomnieć inny Eisensteinowski projekt — stworzenia serii filmów pod wspólnym tytułem „Ku dyktaturze"; w cyklu tym artysta pragnął ukazać dialektykę konfliktów klasowych, psychologię, a nawet technologię walki podziemnej. Powstał tylko jeden film — „Strajk" (1924), który wyznaczył kinematografii radzieckiej nowe kierunki. Nie tu zresztą miejsce na formułowanie prawideł filmu politycznego, o którym dzisiaj znowu mówimy.

Bo „Kapitał" — świadczą o tym dowodnie zapiski Eisensteina — był właśnie pomyślany jako film polityczny, w którym z całą mocą miały wystąpić elementy fabularne. *„Sądzę* — pisał reżyser — *że atrakcje intelektualne bynajmniej nie wykluczają emocji"*. W filmowym „Kapitale" emocjonalnie oddziaływać miał przede wszystkim *„kościec filmu"* — *„banalna historia"* (na przykład *„dzień człowieka"*), od której rozgałęziałyby się *„epizody-atrakcje"*, dziejące się w różnych krajach, w różnym czasie i na różnych płaszczyznach politycznego, ekonomicznego i duchowego życia biednych i bogatych warstw społecznych. Realizując ten zamysł, zamierzał Eisenstein maksymalnie zaktualizować materiał, aby przedstawić widzowi ideę „Kapitału" we współczesnym świetle.

Oto charakterystyczne zapiski: *„W płaszczyźnie »materializmu historycznego«, zwróconego ku dniu dzisiejszemu, należy znaleźć współczesny ekwiwalent dla przełomowych momentów w historii minionych epok. Na przykład — temat o warsztatach tkackich i niszczeniu maszyn przez tkaczy trzeba zderzyć z innym: tramwaj elektryczny w Szanghaju i tysiące pozbawionych wskutek tego chleba kulisów-rykszarzy, którzy kładą się na szynach i giną pod kołami.*

O bóstwach: materiał niezastąpiony — Aga Khan doprowadza swe szamaństwo do granic cynizmu; bóg kończy oksfordzki uniwersytet; gra w rugby i ping-ponga, wysłuchując w tym czasie modlitw wiernych; z tyłu zaś słychać szelest rachunków »boskiej buchalterii«, przeliczającej ofiary i dary. Oto najlepsze zdemaskowanie kultu religijnego".

Widać z tego, że Eisenstein jak gdyby wyzwala się tutaj z jednostronności intelektualnych skojarzeń „Października" (jest to tym bardziej widoczne, że mowa znowu o obłudzie kultów religijnych), przekształca sceny abstrakcyjno-logiczne, nadając im wymowę uczuciową, emocjonalną. Jednocześnie reżyser wykorzystuje płodny przykład „Października", najstosowniejszy dla nowego zamierzenia twórczego, a także — przykłady kompozycyjne „Potiomkina". W „Potiomkinie", jak pisał Eisenstein, *„kino chwytało rzeczywistość z różnych punktów widzenia"*, natomiast w „Październiku" — *„montuje jeden punkt widzenia z wielu wydarzeń"*.

Związek między wydarzeniami (miały się one rozgrywać i w Chinach, i w Ameryce, i w Europie) realizował się nie tylko poprzez *„banalną intrygę"*. Intryga winna była zasilać *„historyczne działanie"* wzruszeniami prostych ludzi, w życiu których codziennie pojawiały się problemy polityczne. „Intryga" miała jedynie nasuwać pewne skojarzenia, poprzez które widać było szerszą płaszczyznę historyczną. W swym „dolnym" punkcie działanie się określa intryga, w „górnym" — jedność najróżniejszych wydarzeń realizuje się w stosunku, jaki ma do nich autor, w jego aktywnej świadomości, w biegu jego myśli. Kino odkrywało dla siebie to, co znała dotąd tylko literatura: bieg myśli może stać się treścią.

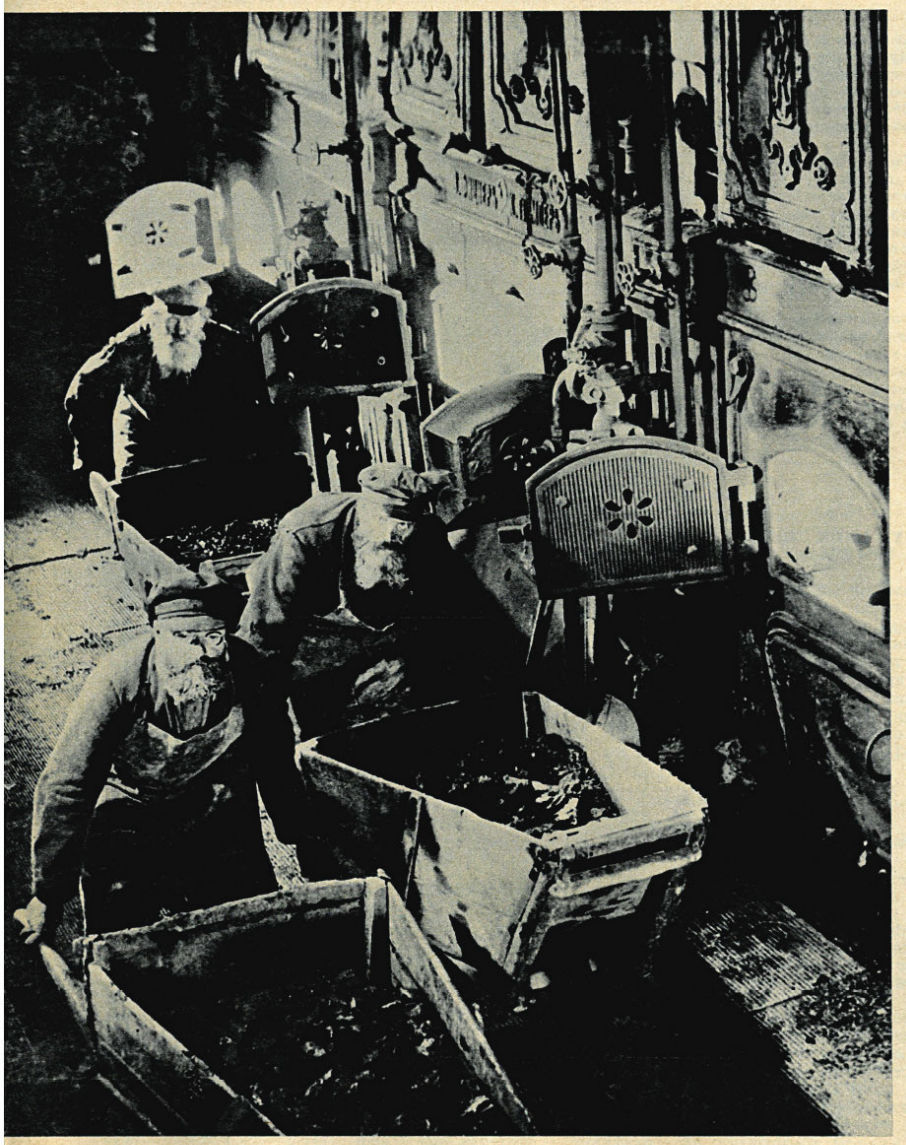
Tak więc rozwiązując w codziennej praktyce nie rozstrzygnięte dotąd problemy „kina intelektualnego", a jednocześnie oddalając się od niego, Eisensteinowi nasunęła się myśl o monologu wewnętrznym. Siedem lat później, w swym wystąpieniu na wszechzwiązkowej naradzie filmowców, artysta — spoglądając wstecz na przebytą drogę — określił monolog wewnętrzny jako *„epigona kina intelektualnego"*. Ani wówczas, ani obecnie nie stał się monolog wewnętrzny uniwersalnym środkiem wyrazu filmowego; wytyczał jedynie jedną z dróg przejścia od filmu niemego do dźwiękowego.

Zapiski Eisensteina powstawały dzień po dniu, na przestrzeni kilku miesięcy. Reżyser był wówczas zajęty realizacją filmu „Stare i nowe", wiele notatek robił więc w nocy. Mimo zmęczenia po całodziennej pracy, z uporem zwracał się ku swojemu utajonemu zamysłowi. Od wielu zawartych tutaj myśli artysta się później odwrócił — na przykład o znaczeniu refleksologii w sztuce; modne było wtedy przeciwstawiać ją psychologii. Ale jego myśli o *„lewej sztuce"* są aktualne do dziś. Jakże precyzyjnie określił Eisenstein tragedię współczesnej mu „lewej sztuki": artysta dojrzał do analizy wtedy, kiedy historia domagała się już syntezy.

„Znieść sprzeczności między obrazem a dźwiękiem — pisał potem Eisenstein — *między światem widzialnym a słyszalnym! Zjednoczyć te elementy, połączyć je w harmonijną całość! Co za wspaniałe zadanie!"*. Zadanie to odzwierciedlało głębokie filozoficzne i historyczne posłannictwo nowej socjalistycznej sztuki — ukazać jedność życia intelektualnego i praktycznej działalności mas. Właśnie w tym kierunku ukształtował się epicki film w kinematografii radzieckiej.

Film „Kapitał" stałby się, być może, drogowskazem na drodze tych poszukiwań. Nie został jednak zrealizowany. Dzisiaj znamy jego zamysł, który — jak błyskawica — oświecił na moment drogę przebytą przez artystę i cel, do którego zmierzał.

SIEMION FREJLICH



Teoria „kina intelektualnego"
„Październik"

KINO 1972

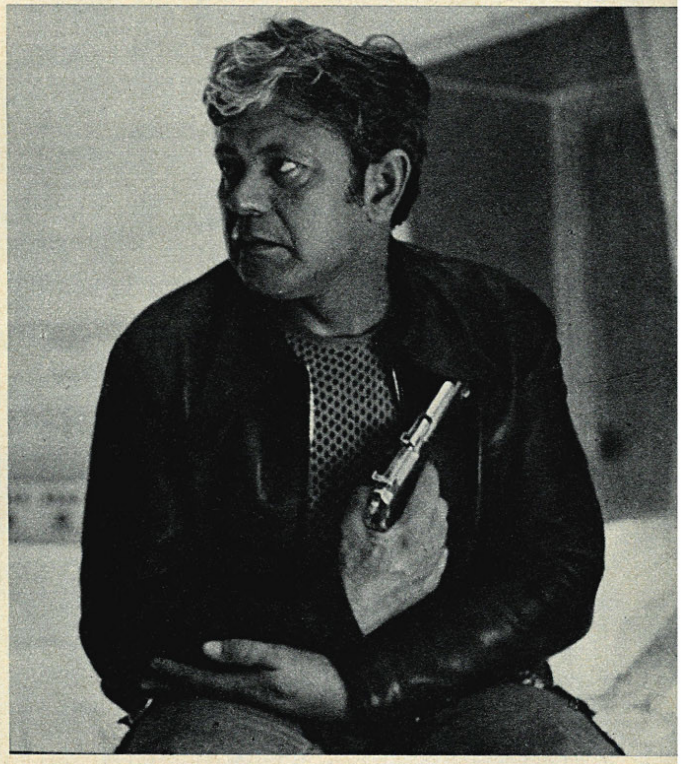
1

Miniony rok dokonał na filmowej mapie świata pewnych przesunięć, ale nie wpłynęły one zasadniczo na zmianę dotychczasowego układu sił. Światowy prymat utwierdził film włoski; nowe sukcesy zawdzięcza jednak nie dziełom Felliniego czy Antonioniego, ale przede wszystkim powstaniu całego nurtu publicystyczno-społecznego, który konsekwentnie, z dużą siłą artystyczną, obnaża i atakuje schorzenia kapitalistycznego świata.

Film francuski natomiast nie przestaje powielać we wszystkich gatunkach wypróbowanych wzorców dość jałowej „paryskości". Na drugiej półkuli Hollywood odzyskuje powoli równowagę ekonomiczną, odnosząc sukcesy komercyjne dzięki filmom sensacyjnym i murzyńskim (zob. artykuł na str. 24—25). Niewiele w tym roku miały do zaprezentowania kinematografie krajów Trzeciego Świata; osłabła zwłaszcza rewolucyjna i artystyczna dynamika znacznej części kina Południowej Ameryki. Produkcja japońska przeżywa kryzys, dzieła wybitne należą tam ostatnio do wyjątków.

Wśród kinematografii socjalistycznych ożywienie panowało nadal w produkcji węgierskiej, z którą zaczyna rywalizować bułgarska. Jak co roku, znaczne sukcesy na festiwalach odniósł film radziecki.

Wszystkie zaś tegoroczne festiwale — od Cannes po Karlovy Vary, od Nowego Jorku po Teheran — wykazały, że bardziej niż kiedykolwiek liczy się dziś twórczość filmowa zaangażowana w problemy współczesności, stawiająca przed widzem ważkie dylematy polityczne, społeczne, moralne.



2

KLASA ROBOTNICZA IDZIE DO RAJU — reż. Elio Petri.

Włoski film problemowy z niesłabnącą pasją oskarża wynaturzenia wielkoprzemysłowego społeczeństwa kapitalistycznego. Na czele nowego nurtu znalazły się w tym roku filmy: „Klasa robotnicza idzie do raju" Elio Petriego i „Sprawa Mattei" Francesco Rosiego, zdobywając ex aequo Grand Prix w Cannes. „Nie pamiętamy, by kiedykolwiek kino przeniknęło w sposób tak przejmujący do głębi świadomości i do reakcji »zmechanizowanego« człowieka cywilizacji przemysłowej" — pisali krytycy o filmie Petriego (zdjęcie 1).

RZYM — reż. Federico Fellini.

Fellini ciągle inny i ciągle genialny. W tej osobliwej monografii kreuje własną wizję „wiecznego miasta", nadając filmowi formę jarmarcznego widowiska, a zarazem wyrafinowanego eseju. Niewyczerpana pomysłowość i wyobraźnia sprawia, że notatnik młodzieńczych wspomnień, ironiczna kronika obyczajów oraz wizja apokaliptycznej nowoczesności, tworzą wielki fresk, który wzrusza, śmieszy i zadziwia. Włoski mistrz dał znów dzieło oryginalne i z niczym nieporównywalne (zdjęcie 4).

DYSKRETNY UROK BURŻUAZJI — reż. Luis Buñuel.

Buñuel bawi się tak, jak tylko potrafią najwięksi twórcy kina. Obiektem jego bezczelnych żartów i błyskotliwych impertynencji są, jak zwykle: mieszczaństwo, politycy i duchowieństwo — możni tego świata, oglądani jak owady pod lupą entomologa. Rezultatem obserwacji jest iście flaubertowski zapis obyczajów, rytuałów i folkloru pewnego „plemienia społecznego". Stary szyderca jest przy tym wciąż młodzieńczo anarchiczny i wizjonersko surrealistyczny.

SOLARIS — reż. Andriej Tarkowski.

Twórca „Andrieja Rublowa" sięgnął po książkę Lema nie po to, by olśniewać technicznymi cudami nowoczesnej „science-fiction", ale stworzyć moralizatorską przypowieść o tym, że człowiek nawet w Kosmosie nie może uciec od siebie i swego świata, że sam jest nie zbadanym i wciąż na nowo odkrywanym światem. Przekładając refleksję nad akcję, a lirykę nad technikę — film wywołał wprawdzie sprzeczne opinie, ale zdobył jedną z głównych nagród w Cannes (zdjęcie 2).

NAKRĘCANA POMARAŃCZA — reż. Stanley Kubrick.

Najbardziej szokujący i kontrowersyjny film roku. Futurologiczna satyra na nowoczesną cywilizację i ludzką naturę — z jej instynktami agresji, przemocy i sadyzmu. Wyleczony ze zbrodniczych skłonności nastolatek ma wprawdzie wstręt do przestępstw, ale sam zamienia się w bezwolną ofiarę agresji. — Kubrick demaskuje burżuazyjną cywilizację i moralność! — twierdzą jedni. — Reżyser kwestionuje moralność i humanizm w ogóle — zarzucają mu inni.

OJCIEC CHRZESTNY — reż. Francis Ford Coppola.

Hollywood znów ma swój „przebój nad przeboje". Jest nim adaptacja kolejnego bestsellera — „Godfather" Mario Puzzo. Czy po sukcesie „Love Story" odkryto nową formułę kina rozrywkowego? Historia klanu nowojorskich terrorystów, którzy przenieśli do USA tradycje włoskiej mafii, nie tylko trzyma widza w napięciu: chce go usatysfakcjonować obrazem życia rodzinnego: występki popełniają poza domem. — Komu z nas to się nie zdarza? — pyta. (zdjęcie 5).

3

4

5

6

MILCZENIE — reż. Masahiro Shinoda.

Adaptacja powieści Shusaku Endo, spokrewnionego z Dostojewskim, Mauriakiem i Greenem, jest nie tylko przejmującym epizodem o prześladowaniu i męczeństwie chrześcijańskich misjonarzy w szesnastowiecznej Japonii. To także polemika z fideizmem i chrześcijaństwem, jako religią uniwersalną — na styku odmiennych cywilizacji. Także wyraz rozterek współczesnej Japonii, która chciałaby w epoce amerykanizacji zachować i wartości duchowe przeszłości.

ŻYCIE RODZINNE — reż. Ken Loach.

W Anglii — obok „kina gwałtów i okrucieństw", które do niedawna reprezentował Ken Russell — żywy jest ciągle nurt problemowy, inspirowany przez twórczość dokumentalną. Loach, twórca słynnego „Kesa", stara się — na przykładzie pewnej dziewczyny — wyśledzić źródła chorób nerwowych. Czy tkwią one w systemie nerwowym chorego, czy też we wpływie najbliższego otoczenia? Interesujące tezy i dramatyczny materiał dowodowy, zebrany z powagą naukowca.

SINDBAD — reż. Zoltan Huszarik.

Węgierskie kino żyje nie tylko sukcesami Miklósa Jancsó, Andrása Kovácsa czy Istvána Gaála. Oto debiutancki „Sindbad" — jeden z faworytów tegorocznych festiwali. Tytułowy bohater to epikurejczyk z przełomu stulecia. Jego pogoni za pełnią życia towarzyszy melancholijna refleksja o nieuchronności przemijania. Nieustanne podróże w czasie tworzą barwny kalejdoskop, na kanwie którego daje Huszarik prawdziwy popis narracyjnej inwencji i poetyckiej lotności obrazu filmowego (zdjęcie 3).

KOZI RÓG — reż. Metodi Andonow.

Bułgarski film, wsparty dobrą literaturą, odnajduje własny temat, styl, koloryt. Ballada o ludowym mścicielu jest nie tylko przypomnieniem czasów tureckiego ucisku i patriotycznych zrywów. To moralitet o tym, że — odpowiadając na gwałt gwałtem — nie można go jednak zadawać naturze człowieka. Film, pełen nastroju surowości i tragizmu, scen krwawych i okrutnych, jest dowodem interesujących poszukiwań młodych filmowców bułgarskich (zdjęcie 6).

Twórca który szokuje i niepokoi

Korespondencja własna z Rzymu

Jedni uważają go za geniusza awangardy, inni — za obsesjonata i mistyfikatora. Jego film „Salome" wywołał gwałtowne protesty publiczności na tegorocznym festiwalu w Wenecji. O Carmelo Bene pisze znany krytyk amerykański, Gideon Bachmann.

Nigdy nie lubiłem Carmelo Bene. Jest arogancki, absurdalnie egocentryczny, „apolityczny" i „genialny". Jego prace w teatrze, którymi rozpoczynał swą karierę *enfant-terrible*, były barokowe, formalistyczne, bzdurne, często naiwne. Wzbudzał zawsze uczucia ambiwalentne: nie szanując go jako człowieka, trudno nie przyznać, że jego twórczość miała zawsze w sobie coś fascynującego.

Na tegorocznym festiwalu weneckim, wśród wielu utworów mało znaczących, nieważnych, reprezentujących sprzeczne nurty włoskiego życia kulturalnego, ostatni film Carmelo Bene — oparty na poetyckim dramacie „Salome" Oscara Wilde'a — stał się czymś w rodzaju ożywczej pigułki. Jest to już czwarty film tego reżysera, stanowiący — jak sądzę — szczyt jego możliwości artystycznych. Mając dość pieniędzy, ten samouk-megaloman może sobie dziś pozwolić na pełną niezależność, na rezygnację z wszelkich kompromisów. Dlatego, mimo wszelkich oporów, jakie budzi jego kontrowersyjna twórczość, warto pokusić się o jej analizę.

GIDEON BACHMANN

Sądzę, że należy przede wszystkim zapomnieć o źródłach, z których Bene czerpie natchnienie dla swych utworów. Byłoby daremnym trudem doszukiwać się w nich Camusa, Majakowskiego, Lorki czy Szekspira. Wszystko co robi — reżyserując, grając jako aktor, projektując dekoracje i opracowując stronę muzyczną — jest całkowicie jego własne i trudno nawet poddawać to w wątpliwość. Ale mimo wszystko, przy całym efekciarskim rozwichrzeniu i niewyraźnych, mętnych aluzjach natury egzystencjalnej i politycznej, pozostaje w jego utworach coś, co każe zastanowić się nad tą awangardową, a może pseudoawangardową twórczością. Jego sztuki teatralne jarzą się wszelkimi kolorami tęczy, epatują dziwacznymi dekoracjami, są pełne szeptów lub spazmatycznych wrzasków; teatr Bene jest jednocześnie prymitywny i powikłany, płaski i wieloznaczny.

To samo chciał uczynić na ekranie. O sztukach Bene mówiło się zawsze, że są „filmowe", ale przecież wszystko to, co proponował, znało już kino w okresie awangardy lat dwudziestych. Śmiem twierdzić, że Hans Richter, Germaine Dulac, czy Jean Epstein, korzystając zachłannie z możliwości, jakie dawała nowa sztuka, robili to wówczas lepiej, bo bez jakichkolwiek obciążeń. Tak, na tym polu Bene nie jest w stanie dorównać starym mistrzom, choć — jako samouk wiedziony zawsze jedynie instynktem — nie oglądał prawdopodobnie żadnego z filmów wczesnej awangardy.

Jego „Salome", zachowując tekst Wilde'a i formę, jaką autor nadał swej sztuce, jest znowu filmem samego Bene. Mówiąc innymi słowy, Wilde stworzył formę, a Bene — treść. Podstawowy zabieg Bene polega na tym, że nadaje inne znaczenie tekstowi Wilde'a: wszystkie sceny filmował na niemo, a potem ślęczał tygodniami w studio dźwiękowym, gdzie szlifował z aktorami każdy dialog, nadając mu przez swoistą interpretację wydźwięk najzupełniej różny od intencji autora. Trzeba przyznać, że jego intuicja jest zadziwiająca, choć z pewnością zanadto jej ufa. Bene pracuje zawsze dla efektu końcowego, ale jego fajerwerki interpretacyjne są — wskutek błędów montażowych — nie w pełni dostrzegalne; czasem gubią się zupełnie w nadmiarze efektów plastycznych. „Salome" fotografował wspaniały operator, Mario Masini; sądzę, że niemal każdy jego kadr mógłby wisieć w muzeum, wątpię jednak, czy jakikolwiek koneser plastyki wytrzymałby długo, kontemplując takie płótna. Warto dodać, że obok znakomitego aktora, jakim jest Gino Marotta, także sam Bene gra w swoim filmie Heroda Antypasa, który — jak wiadomo — za namową swej pasierbicy, Salome, kazał ściąć Jana Chrzciciela. To, co Bene wyprawia na ekranie, jest trudne do opisania. Jest to zapewne Herod ze strasznego snu schizofrenika.

Bene nie zbojkotował tegorocznego festiwalu w Wenecji, co daje oczywiście wiele do myślenia o jego głoszonej wszem i wobec „rewolucyjności". Dzięki temu jednak kinematografia włoska była tu reprezentowana jednym chociaż dziełem godnym uwagi. Bo nie ulega wątpliwości, że Bene jest wielkim talentem filmowym, może nawet jednym z największych w dzisiejszych Włoszech. Ale jednocześnie nie można mieć złudzeń, że talent ten rozwinie się w pożądanym przez krytykę i widzów kierunku. To nie gwiazda, lecz kometa, która wprawdzie błyszczy przez chwilę olśniewającym światłem, ale szybko spada na ziemię, gdzie zamienia się w grudkę popiołu.

Subiektywna wizja
Carmelo Bene (z lewej) na planie

Hermetyczny świat
Scena z filmu „Don Giovanni" reż. Carmelo Bene

PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym nowym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego"

Ludowa mądrość
„Wędrówki czarodzieja"

TASZKIENCKI POJEDYNEK

Duch współzawodnictwa towarzyszył uzbeckiemu kinu już od pierwszych chwil jego narodzin. Powołane do życia w roku 1925, przedsiębiorstwo Uzbekgoskino wśród swych pierwszych posunięć uznało za rzecz niezbędną ogłoszenie konkursu na scenariusz filmowy. Organizatorom chodziło o zainteresowanie rodzimych literatów nową dziedziną twórczości, przed którą otwierały się duże możliwości rozwojowe. Jak to zwykle bywa, konkurs nie dał nadzwyczajnych rezultatów, ale scenariusz „Druga żona", oparty na powieści Lolachan Sajfulliny, uznano za godny realizacji. Uzbecy nie mieli jeszcze swoich reżyserów filmowych, więc — zgodnie ze zwyczajem, przyjętym w nowo powstających kinematografiach radzieckich — realizację powierzono jednemu z doświadczonych moskiewskich reżyserów. Taszkiencka wytwórnia miała jednak pod tym względem mniejsze szczęście niż bratnie placówki w Turkmenii, Kazachstanie czy Azerbejdżanie. Realizujący „Drugą żonę" reżyser Michaił Doronin miał wprawdzie duże doświadczenie, ale zdobyte głównie za czasów carskich, kiedy kręcił swoje melodramaty: „Życia milczące ciosy", „Młodość nie wybaczyła pamiętności zbyt późnej" czy „Ostatnie przygody Arsène Lupina". I choć historycy twierdzą, że „Druga żona" była, mimo wszystko, najlepszą pozycją w całym życiowym dorobku Doronina (1885—1939), to jednak jest w tym przede wszystkim zasługa literackiego oryginału.

Idąc śladem powieściowej fabuły, film opowiadał o losie młodej Uzbeczki, która bogaty żonaty kupiec bierze sobie jako drugą żonę. Po pewnym czasie dziewczyna ma z nim dziecko, ale nie mogąc znieść sytuacji niewolnicy, ucieka do rodziców. Stary obyczaj uznaje to jednak za hańbę zarówno dla porzuconego męża, jak i dla rodziców żony. Nieszczęśliwa musi wrócić. Kulminacyjna scena pokazuje ją, jak pod palącym słońcem idzie drogą z dzieckiem na ręku, a mąż — jadąc obok na koniu — pogania słaniającą się z wyczerpania kobietę. Autorzy dawali potem efektowne przeciwstawienie: oto rodzina komsomolców, żyjąca wolno i szczęśliwie. Kinematografia uzbecka nie zalicza „Drugiej żony" do swych najlepszych osiągnięć.

Drugim, obok wyzwolenia kobiety, kluczowym problemem, którym chciała się zająć wytwórnia taszkiencka, była walka z bandami basmaczów, ukrywających się w górach pogranicza i nękających napadami miejscową ludność. W oparciu o materiały faktograficzne postanowiono nakręcić film, który pokazywałby okrucieństwo basmaczów i ich powiązania z białogwardzistami, a także mobilizował do walki z dywersantami. Jeden z wątków poruszał sytuację kobiety: tym razem jednak aktywistom udawało się już uwolnić młodą Uzbeczkę od losu trzeciej żony miejscowego baja, u którego byli zadłużeni jej rodzice. Film nazywał się „Szakale Rawatu", a zrealizował go gościnnie Kazimierz Hertel, rosyjski reżyser polskiego pochodzenia, o którym dziś niewiele już wiemy. Wiemy natomiast, że film był dość prymitywny, a niektóre chwyty nieco operetkowe. Toteż uzbecki historyk filmu, Dżura Teszabajew, przytaczając także inne przykłady, zauważa, że „czasem w pracach naszych rosyjskich przyjaciół czuło się jawnie niedostateczną znajomość lokalnych, narodowych warunków życia, specyfiki i kolorytu, tradycji i obyczajowości (...) Wszystko to ujemnie odbijało się na ideowo-artystycznym poziomie filmów".

Ale realizacja coraz to nowych filmów, lepszych czy gorszych, była jedynym sposobem wykształcenia własnych kadr realizatorskich. Toteż, gdy nadeszły lata wojny i w Taszkiencie znów zjawili się filmowcy z Moskwy, Leningradu i Kijowa, znajdując wraz z ewakuowanymi wytwórniami gościnę u uzbeckich kolegów — siły artystyczne gości i gospodarzy były już równe. I oto w trudnych wojennych warunkach nastąpiło coś w rodzaju współzawodnictwa pomiędzy seniorem rosyjskich reżyserów, Jakowem Protazanowem (1881—1945), a najzdolniejszym z ówczesnych uzbeckich realizatorów, Nabi Ganijewem (1904—1953).

Protazanow nakręcił w roku 1943 film o Nasreddinie — średniowiecznym bohaterze wschodnich podań, ludowym wesołku i filozofie. Nosił on tytuł „Nasreddin w Bucharze", a rolę tytułową odtwarzał Lew Swierdlin. Znakomity aktor nasycił postać uzbeckiego Sowizdrzała takim humorem, werwą i mądrą ironią, że do galerii bohaterów radzieckiego kina przybyła postać godna Maksyma z pamiętnej Trylogii Kozincewa i Trauberga. Protazanow zaś nadał całości doskonały komediowy rytm. Ganijew współpracował z Protazanowem jako drugi reżyser, ale gdy stary mistrz powrócił do Moskwy i wkrótce potem zmarł, sam nakręcił następny film o Nasreddinie; pragnął w nim zaprezentować rodzimą koncepcję legendarnej postaci. Tak powstał film „Przygody Nasreddina", zrealizowany już głównie uzbeckimi siłami, z doskonałym aktorem Razzakiem Chamrajewem w roli tytułowej. Tego rodzaju „polemika" realizatorów była zdarzeniem niezwykłym i pasjonującym; stanowiła dowód wielkiej ambicji twórczej Ganijewa.

Pojedynek wypadł jednak na korzyść nieżyjącego już rosyjskiego mistrza. Ganijew bowiem utrzymał swój film w powolniejszym, bardziej refleksyjnym, lirycznym rytmie, a gra aktorów miała nazbyt teatralny charakter. Nasreddin zyskał może na poetyckości, ale stracił ludową werwę i siłę. Toteż cytowany już wyżej uzbecki historyk kina konkluduje: „Twórcza lekcja Protazanowa odegrała wielką rolę także w praktycznej pracy nad stworzeniem uzbeckiego filmu historyczno-folklorystycznego. Wymownym tego świadectwem jest kolejny film Nabi Ganijewa »Tachir i Zuchra«".

Rezultaty „taszkienckiego pojedynku" i jego dobroczynne skutki mogliśmy zaraz po wojnie oglądać także na naszych ekranach. Z tym tylko, że film Protazanowa „Nasreddin w Bucharze" wyświetlany był pod tytułem „Przygody Nasreddina", a film Ganijewa „Przygody Nasreddina" oglądaliśmy jako „Wędrówki czarodzieja", zaś kostiumowy epos „Tachir i Zuchra" nazywał się u nas „Kwiat miłości".

ZBIGNIEW PITERA

CZARNE KINO:

NIEBEZPIECZEŃSTWA I NADZIEJE

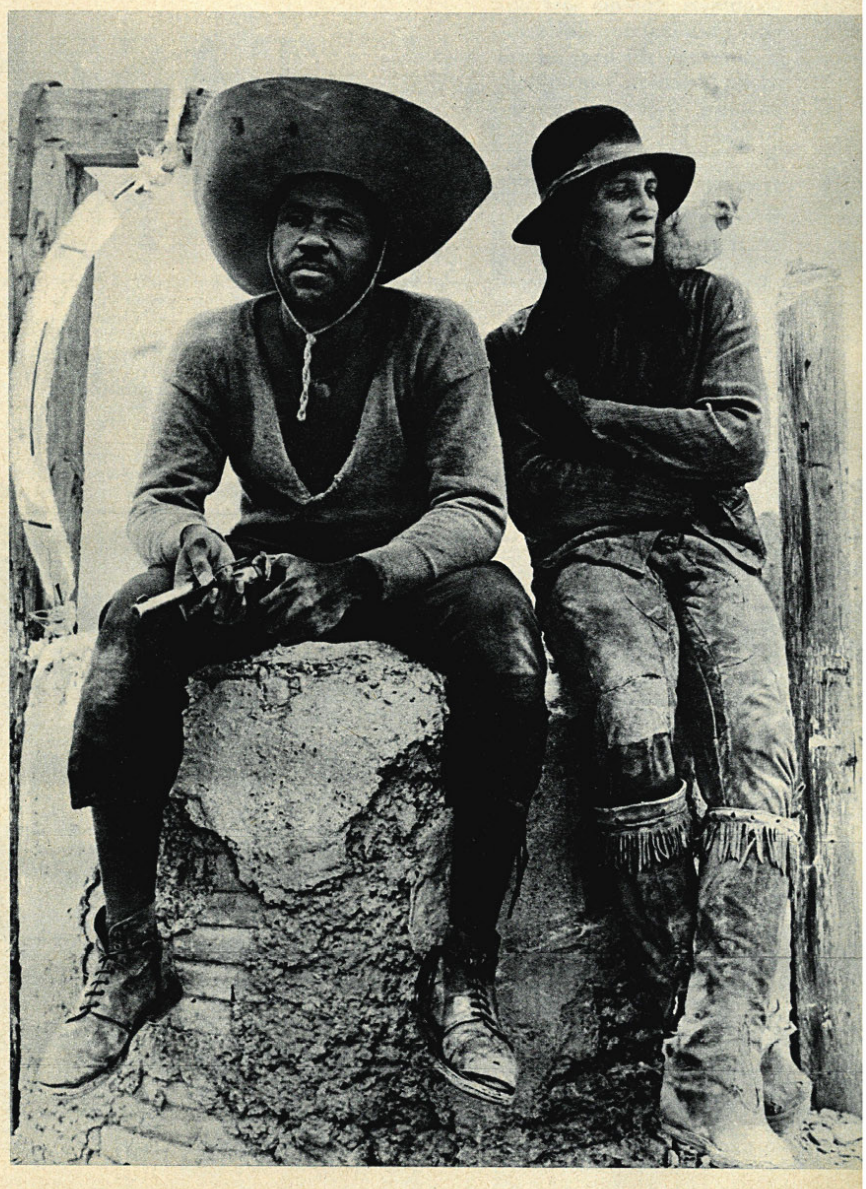
W publicystyce amerykańskiej pojawił się ostatnio neologizm: „blaxploitation". Powstał z połączenia dwu słów: „black" — czarny i „exploitation" — eksploatacja; oznacza wykorzystywanie tego co „czarne", czyli koniunktury na tematykę murzyńską. W nowym procederze, który stale przybiera na sile, przoduje kino; a że jest to proceder zyskowny, znaczny udział ma w nim Hollywood. Z blisko dwustu filmów, produkowanych rocznie dla kin przez tamtejsze wytwórnie, prawie jedna czwarta to „black movies" — czarne filmy — utwory pisane, realizowane, grane i oglądane przez Murzynów. Dodajmy, że „blaxploitation" zaczęła także ogarniać teatr w USA.

Tymczasem w kinach wszystkie gatunki filmowe — od westernów do horrorów — zdołano już przemalować na czarno. Czasem są to po prostu zwykłe „remakes" (powtórne realizacje) znanych „białych" filmów, czasem fabuła i postacie są zręcznie modelowane według klasycznych utworów, czasem zaś przeróbka idzie świadomie w pewnym kierunku i jest obliczona na wywołanie określonych reakcji psychologicznych wśród czarnej publiczności. I tak np. czarny detektyw Shaft z filmów czarnego reżysera Gordona Parksa, to bliski krewny Sama Spade, prywatnego detektywa o zmęczonej twarzy Humphreya Bogarta (jak pamiętamy, wcielił się on swego czasu w postać bohatera klasycznych już niemal kryminałów pióra Dashiella Hammetta czy Raymonda Chandlera, twórcy sylwetki Philipa Marlowe). Shaft wędruje już z filmu do filmu niczym James Bond i wytwórnia Metro-Goldwyn-Mayer zawdzięcza mu w dużym stopniu poprawę swych nienajlepszych ostatnio interesów; ta sama stara firma MGM, która wciąż jeszcze ciągnie zyski z eksploatacji „Przeminęło z wiatrem". Ale Shaft zaczął już tracić myszką; jego postawa, moralność i metody działania są nieco konserwatywne, czuje się, że filmy z nim realizuje człowiek niemłody, czasem skłonny do refleksji. Zakasował je więc szybko najnowszy przebój sensacyjno-kryminalny „Super Fly" (Super mucha), zrealizowany także przez Gordona Parksa, ale juniora. Wyświetlany w jednym z największych kin nowojorskich, gromadzi tłumnie czarną publiczność wszystkich klas i warstw: od młodzieży, zakochanych parek — do rodzin z małymi dziećmi, które w hallu kina grają w berka.

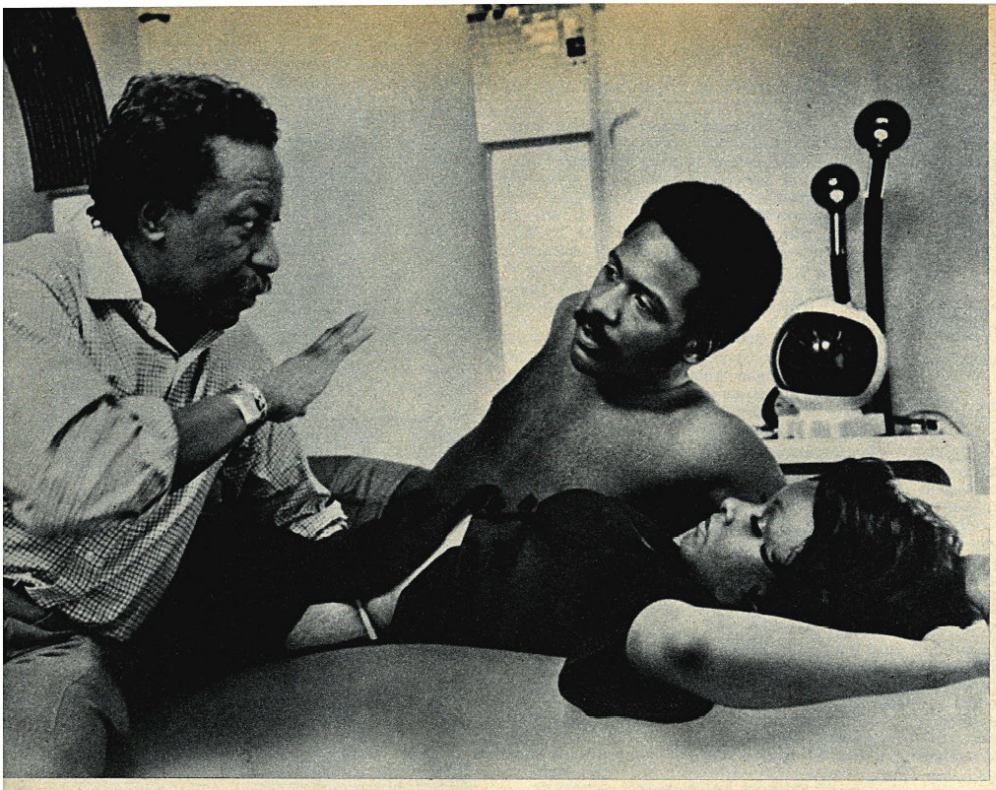
Bohaterem „Super Fly" jest niejaki Priest (Ksiądz) — nieuchwytny handlarz kokainą. Ubiera się z wyrafinowaną elegancją, ma wspaniały samochód i zmienia kobiety o różnym kolorze skóry, niczym rękawiczki. Priest nie ma jednak łatwego życia, wpada w różne tarapaty, ale jest na tyle sprytny, że zawsze potrafi wyprowadzić w pole przedstawicieli prawa. Jego sukcesy zdają się przeczyć anachronicznej już widać zasadzie ekranowej moralności, że przestępstwo nie popłaca. Pod tym względem „Super Fly" bliższy jest pewnym filmom francuskim, wieloznacznie traktującym wzajemny stosunek zbrodniarza, ofiary i policji — niż klasycznym wzorom anglosaskim z Jamesem Bondem włącznie. Pozostaje faktem, że „Super Fly" przyniósł w ciągu trzech miesięcy 15 milionów dolarów wpływów kasowych, a Ron O'Neal, który odtwarza Priesta, ma już kontrakt na kilka następnych filmów tej serii.

Nie tylko jednak „Super Fly" zapełnia sale kinowe; także szeregowe utwory „czarnego kina" cieszą się dużym powodzeniem. Należy do nich „Masakra", „Hammer", „Kłopotliwy człowiek", „Wróć, Charleston Blue", Buck i kaznodzieja", a także „Blacula", który jest czarną wersją „Draculi". Transylwańskiego księcia-wampira zamieniono bez ceregieli w afrykańskiego kacyka, a nastrój grozy — w tandetną groteskę. Pomysł żerowania na tytułach kasowych filmów jest już stałą metodą „blaxploitation". Właśnie zapowiadany jest „Blackfather", który idzie śladem głośnego filmu „Godfather" (Ojciec chrzestny) z Marlonem Brando. „Blackenstein" jest oczywiście następcą „Frankensteina", a „Cleopatra Jones" chce naśladować pamiętną „Carmen Jones" Premingera.

„Blaxploitation" uznano za nowe, godne uwagi zjawisko w życiu USA. Na podstawie zgromadzonych dotychczas obserwacji próbuje się badać jego aspekty artystyczne i socjologiczne, a także ekonomiczne i polityczne. Popularny tygodnik „Newsweek" poświęcił „czarnemu kinu" sporo miejsca w jednym z ostatnich numerów, starając się zebrać opinie wszystkich zainteresowanych. Jest rzeczą znamienną, że organizacje murzyńskie, poczynając od umiarkowanej NAACP (stowarzyszenie popierania rozwoju ludności kolorowej), a kończąc na radykalnych Czarnych Panterach — zdecydowanie potępiają filmy typu „Super Fly". Filmy te stawiają bowiem na wzór widzom, a zwłaszcza młodzieży murzyńskiej — gangstera, przemytnika, narkomana. Dodajmy, że NAACP zazwyczaj chętnie obejmuje patronat nad filmami poruszającymi tematykę murzyńską, jak np. ekranowa biografia znanej śpiewaczki Billie Holiday, zrealizowana przez kanadyjskiego (zresztą białego) reżysera Sidneya J. Furie, z Dianą Ross w roli głównej. Natomiast produkowane coraz bardziej masowo murzyńskie filmy kryminalne, w których wszystkie konflikty



Czarni kowboje Richard Roundtree i Roy Thinnes



Czarny Bogart
Reżyser Gordon Parks (z lewej) oraz Richard Roundtree i Kathy Imrie na planie filmu „Ostatnia gra Shafta"

załatwia się przy pomocy pięści, spotykają się z niedwuznacznym potępieniem. Niepokojące jest w nich zwłaszcza to, że autorzy — biorąc za punkt wyjścia sytuacje autentyczne — tak zaczynają manipulować rzeczywistością, iż podsycają konflikty rasowe i na nich żerują. Podczas projekcji filmu „Super Fly" entuzjazm widowni osiąga szczyt, gdy biali przeciwnicy bohatera zostają zwymyślani od „świń" i „załatwieni". A przecież film ten w gruncie rzeczy uwłacza Murzynom, sugerując, że to właśnie oni są „najdzielniejszymi" handlarzami narkotyków, więcej — że samo używanie narkotyków jest atrybutem męskości.

Huey P. Newton, przywódca Czarnych Panter, gotów jest twierdzić, że „czarne kino" to nie tylko zwykła spekulacja handlowa, wykorzystująca pewną poprawę w sytuacji ekonomicznej mniejszości, ale cały spisek przeciwko ludności murzyńskiej. Jeden z uniwersyteckich socjologów, wyspecjalizowany w problematyce oddziaływania środków masowego przekazu na środowiska murzyńskie, idzie jeszcze dalej: twierdzi, że Murzyni, którzy płacą kilka dolarów za bilet, oglądają „Super Fly" i identyfikują się z jego bohaterem — przypominają kogoś, kto kupuje bilet na ceremonię własnej egzekucji.

Ale kwestia wpływu tego typu filmów nie zawsze wydaje się jednoznaczna i wymaga bardziej wnikliwych badań. Eskapistyczny czy nawet iluzjonistyczny charakter większości utworów „czarnego kina" nie ulega kwestii. Gordon Parks, twórca „Shafta", przesadza jednak kiedy twierdzi, że „czarne kino" spełnia funkcje terapeutyczne, rozładowując pewne kompleksy wśród swojej publiczności; że np. stępia jej instynkty agresywne, płynące ze świadomego lub podświadomego pragnienia odwetu.

Natomiast rację ma odtwórca roli Shafta, aktor Richard Rondtree, gdy twierdzi, że chodzi o to, by czarnoskórzy herosi posługiwali się częściej głową niż pięściami; by ich inteligencja górowała nad siłą fizyczną, a filmy apelowały nie do instynktów, namiętności i emocji, lecz do rozumu, rozsądku i refleksji.

Nie można więc wykluczyć, że na zasadzie pewnej dialektyki, właściwej rozwojowi zjawisk typu „czarnego kina", zdominowanego w tej chwili przez wzory hollywodzkie i wybujały komercjalizm — powstanie autentyczna murzyńska sztuka filmowa. Mogłaby ona stanowić nową propozycję w amerykańskim kinie, zarówno w sensie problemowym, jak i artystycznym.

Jak dotychczas, czarnoskórzy scenarzyści, reżyserzy i aktorzy osiągnęli wątpliwy sukces: zdołali się wprawdzie włączyć do komercyjnej produkcji filmowej, ale od strony tematów najmniej artystycznie ambitnych: seksu i przemocy. I dlatego trzeba uznać za paradoks, że szermierzami autentycznej tematyki murzyńskiej w amerykańskim filmie są wciąż jeszcze biali reżyserzy, jak choćby William Wyler, który przed kilku laty nakręcił „Wyzwolenie L. B. Jonesa", czy Martin Ritt, twórca „Wielkiej nadziei białych". W swoim najnowszym filmie, zatytułowanym „Sounder", Ritt opowiada dramatyczną historię murzyńskiej rodziny w Luizjanie lat trzydziestych. Czarnoskórzy są nie tylko wykonawcy (wśród nich znakomita Cecily Tyson), ale i autor scenariusza, Lonne Elder. Zdarzenia i postacie przepojone są humanizmem, twórcy starają się podkreślić godność i bezkompromisowość swoich bohaterów. Oczywiście, nie chodzi o powrót do sentymentalizmu „Chaty wuja Toma", ale o próbę zgłębienia problematyki murzyńskiej w kontekście społecznym ówczesnej rzeczywistości amerykańskiej, o jej konfrontację z dniem dzisiejszym.

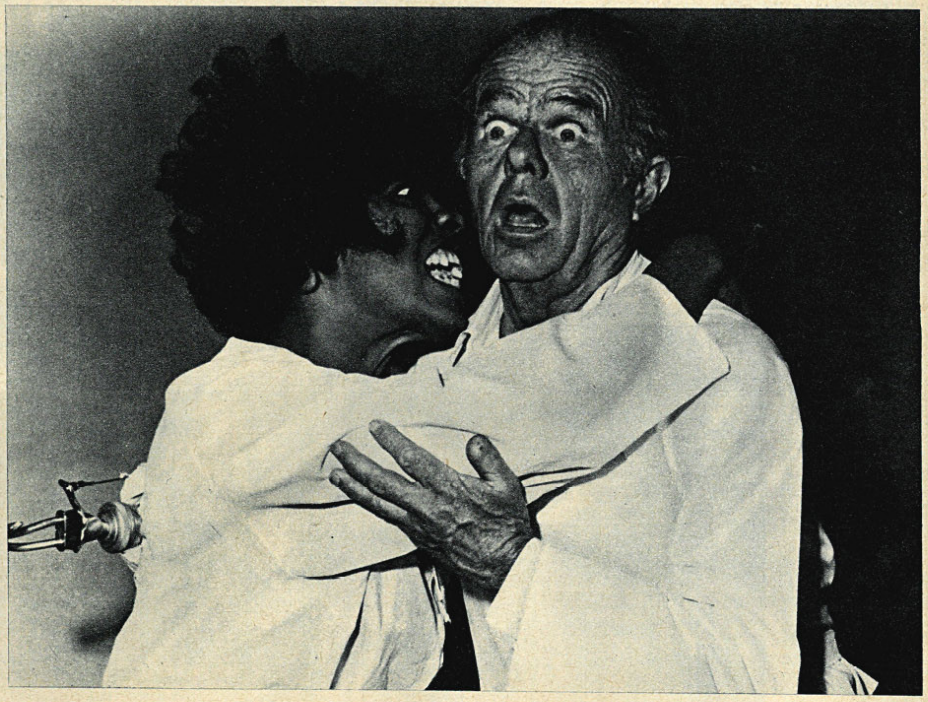
W przeciwieństwie do komercyjnej „blaxploitation", nurt ten mógłby stać się zaczątkiem niezależnego kina murzyńskiego — jako jednej z dziedzin autonomicznej kultury ludności afro-amerykańskiej. Jej dotychczasowy wkład w dorobek kulturalny USA jest przecież wielki. Tym bardziej, że kino takie ma już potencjalnie swoją publiczność — niesłychanie chłonną, żywo reagującą, stale wzrastającą liczebnie. Nie można przeznaczać dla niej jedynie filmów podrzędnej klasy, wyrastających z ograniczonej świadomości murzyńskiego getta i starających się świadomość tę pogłębić. Cóż z tego, że jest to getto ekspansywne, skoro jego celem nie jest integracja społeczna, tylko bezkrytyczne przejmowanie „białych" i bynajmniej nie najlepszych wzorów.

Wreszcie — problem szerszy: czy murzyńska sztuka filmowa nie mogłaby podziałać odświeżająco na zmeczone już nieco kino amerykańskie i europejskie, podobnie jak działo się to w muzyce lat dwudziestych, gdy zrewolucjonizował ją jazz?

MICHAEL BEAM

KORESPONDENCJA Z NOWEGO JORKU

Czarny wampir
„Blacula"



Londyńska giełda filmowa jest czułym barometrem wzajemnych powiązań europejskiego i amerykańskiego kina. Oto notatnik wydarzeń najnowszego sezonu filmowego nad Tamizą.

KORESPONDENCJA Z LONDYNU

MIĘDZY PORNOGRAFIĄ A DROŻYZNĄ

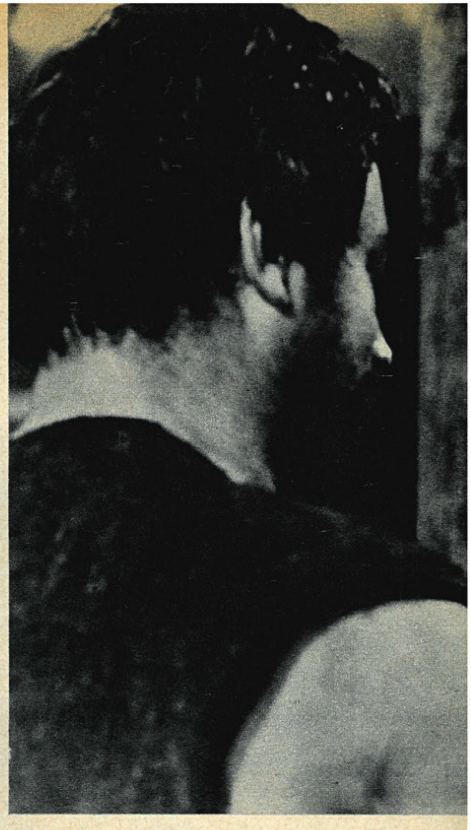
Dziewięciu duchownych, pięciu prawników, trzech psychiatrów, po tuzinie socjologów i literatów, kilku psychologów, jeden piosenkarz, prezenter radiowy itd. — oto skład 52-osobowej komisji, która pod przewodnictwem lorda Longforda ukończyła tej jesieni prace nad projektem ustawy, zmierzającej do ograniczenia pornografii we wszystkich rodzajach rozrywki i środków masowego przekazu. Prace komisji trwały wprawdzie półtora roku, a jej raport obejmuje 500 stron, ale trudno powiedzieć, żeby wniósł wiele nowego i precyzował ostatecznie zagmatwane przepisy w tej dziedzinie. Nowa definicja tego co nieprzyzwoite i powinno być zakazane, jest nawet bardziej liberalna od dawnych: *„Przedmiot lub widowisko jest nieprzyzwoite wtedy, gdy w swoim powszechnym oddziaływaniu narusza istniejące dziś i akceptowane przez szeroką opinię publiczną normy przyzwoitości i człowieczeństwa"*. Pole do interpretacji jest więc olbrzymie — wszystko zależy od tego, kto i jak tę formułkę zechce zastosować.

Bardziej konkretna jest propozycja, by pojęciem „nieprzyzwoitości" objąć nie tylko pornografię, ale także propagowanie w filmach gwałtu i przemocy oraz używania narkotyków. Stąd w projekcie mówi się o „normach przyzwoitości i człowieczeństwa". Dodajmy, że wielu członków komisji, którzy podpisali raport, zgłosiło od razu sporo zastrzeżeń i uzupełnień. W sumie więc odnosi się wrażenie, że ta dziedzina prawodawstwa zawsze odstawać będzie od praktyki życiowej, a problem za każdym razem sprowadzi się do właściwego (i zawsze dyskusyjnego) rozeznania w „aktualnych normach przyzwoitości".

Tymczasem rzeczywistość ustosunkowuje się do tych spraw bardziej konkretnie. Tu i ówdzie „za rogiem" egzystują nadal niewielkie kina wyspecjalizowane w porno-filmach, natomiast właściciele wszystkich nowo otwieranych sal ostentacyjnie głoszą, że „brudne filmy" nie mają wstępu na ich ekrany. Budowa kin jest w branży filmowej witana z wielkim uznaniem, bo inwestycje w tej dziedzinie są najlepszym dowodem zaufania i wiary w przyszłość kinematografii. Najmodniejsze są w tej chwili kina o widowni poniżej 300 miejsc, ale znane przeboje, jak „Ojciec chrzestny", „Skrzypek na dachu", „Nakręcana pomarańcza" czy „Młody Winston", grane są od wielu tygodni w największych kinach lub jednocześnie w kilku salach średniej wielkości.

Z początkiem sezonu zabrakło nieoczekiwanie dostatecznej ilości atrakcyjnych filmów, bo większość nowych tytułów była albo nie gotowa (strajki!), albo ich premiery zostały odłożone do Bożego Narodzenia. I tak „królewską premierę" (z udziałem członków rodziny królewskiej) będzie miał w tym czasie „Człowiek z La Manchy" z Sophią Loren i Peterem O'Toolem. Nie mniej uroczyście zapowiedziano premierę musicalu „Zaginiony horyzont". Natomiast luki w repertuarze wypełniły wznowienia: musical „Król i ja" (1956) z Yulem Brynnerem i nieśmiertelne „Dziesięcioro przykazań" (1958).

Paradoksalne zjawiska dają się tymczasem zaobserwować w produkcji. Z jednej strony przypływ amerykańskich kapitałów do angielskiego banku filmowego (NFFC) wskazuje, że producenci hollywoodzcy chcieliby tą drogą umocnić się na rynku filmowym krajów EWG; z drugiej jednak strony — rzecz w historii kina nie notowana! — Hollywoodowi przestaje się opłacać produkowanie filmów w Europie. Łatwo się domyślić, że pierwszym sygnałem była dewaluacja dolara o 12 procent. Ale jednocześnie tempo inflacji i wzrostu cen w Europie wynosi 6—11 procent rocznie. Najdroższym krajem dla Amerykanów jest dziś nie tylko NRF, ale właśnie Anglia, gdzie padł inflacyjny rekord — 11 procent! A Amerykanie byli dotychczas najściślej związani właśnie z filmem angielskim. Inne trudności powstają w kontaktach Hollywoodu z Włochami, które były ostatnio szczególnie pożądanym partnerem ze względu na tanie westerny, bardzo kasowe filmy o mafii i doskonałe dramaty polityczno-społeczne. Ale wybuchające raz po raz strajki pracowników włoskiego przemysłu filmowego, przerwy w pracy ekip zdjęciowych i laboratoriów — podważają kalkulacje zamorskich współproducentów. Pozostaje jeszcze Hiszpania i właśnie do tego kraju przenoszą się ostatnio amerykańskie ekipy produkcyjne z Włoch. Natomiast Amerykanie produkujący w Anglii myślą coraz poważniej o



Śladem klęski Diane Cilento, Eric Porter i Alec Guinness — „Hitler: ostatnie dziesięć dni"

Śladem Cervantesa
„Człowiek z La Manchy" — Peter O'Toole i Sophia Loren

wykorzystaniu nie tylko Hiszpanii, ale i Portugalii. Kraj ten nie ma jednak jeszcze odpowiedniego zaplecza techniczno-produkcyjnego, więc na razie rozważa się tylko koszty ewentualnej przeprowadzki. Wszystko jednak wskazuje na to, że za rok lub dwa będzie ona nieunikniona.

Wśród filmów bieżącej produkcji angielskiej najpoważniejszym przedsięwzięciem jest „Gandhi", druga po „Młodym Winstonie" pozycja nowego cyklu biograficznego. Reżyserię objął ponownie znany aktor Richard Attenborough. Budżet filmu sięga ośmiu milionów dolarów, a Indira Gandhi, po zapoznaniu się ze scenariuszem, przyrzekła filmowcom jak najdalej idącą pomoc. Trzeci z filmów tego cyklu to „Hitler: ostatnie dziesięć dni", w którym rolę tytułową gra Alec Guinness.

Wśród kilku filmów będących na planie w ateliers Pinewood, thriller Freda Zinnemanna „Dzień szakala" traktowany jest jako pierwsza produkcja spod znaku EWG. Zarówno zespół techniczny, jak i obsada są międzynarodowe, ale wyłącznie europejskie. Grają: Eric Porter, Delphine Seyrig, Edward Fox, Olga Georges-Picot i Michel Auclair. Natomiast senior amerykańskich reżyserów, siedemdziesięciotrzyletni George Cukor, zakończył realizację swego czterdziestego dziewiątego filmu „Podróże z moją córką" z Maggie Smith w roli głównej.

Do najbardziej operatywnych ekspozytur amerykańskich w Anglii należy wytwórnia Universal, której prestiżowym filmem ma być adaptacja popularnego musicalu „Jesus Christ Superstar" w reżyserii Normana Jewisona („Skrzypek na dachu"). Ekipa realizatorska, która wyjechała na plenery do Izraela, zakończy tam wkrótce najważniejszą część zdjęć.

Tymczasem Warner Bros reklamuje hałaśliwie historię z życia gwiazd filmowych „Koniec Shelli" w reżyserii Herberta Rossa, z Raquel Welch, Jamesem Masonem i Jamesem Coburnem w rolach głównych. Zdjęcia kręcono w Cannes, podobno ich nawet nie dokończono. Ale doświadczenia wykazały, że przy niewielkiej zmianie fabuły te same efekty można było kosztami mniejszymi o połowę osiągnąć w Hiszpanii. Potwierdzałoby to tezę filmowych buchalterów, że przed drożyzną uciekać dziś trzeba na Półwysep Iberyjski.

STEVE ALLEN

KINO PO WŁOSKU

200 filmów własnej produkcji i 200 importowanych wchodzi corocznie na ekrany włoskie. Które z nich utrzymują się dłużej w repertuarze, a które umierają już w dniu premiery lub w parę dni później?

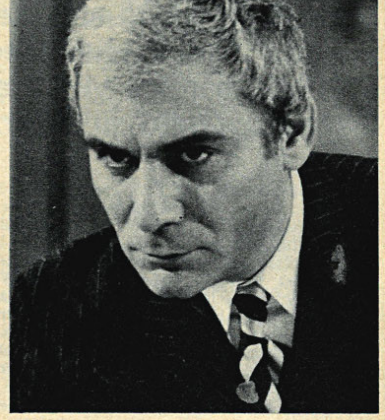
Kinematografia włoska odnosi w ostatnich latach nie tylko znaczne sukcesy artystyczne, ale zachowuje w świecie zachodnim dość odrębną pozycję. Bolączki, które gdzie indziej przybierają na sile i są objawami kryzysu, tutaj — dzięki szybkiemu stosowaniu nowych rozwiązań — występują w złagodzonych formach. Jak każdy kapitalistyczny organizm ekonomiczno-przemysłowy, kinematografia włoska nie jest oczywiście sielankową oazą spokoju, przeciwnie — przypomina wrzący kocioł; nieustannie wstrząsają nią strajki, organizowane na wielką skalę przez stowarzyszenia pracowników filmowych, upominających się o swoje prawa. Produkcja stale jednak wzrasta, osiągając ostatnio poziom 200 filmów fabularnych rocznie.

Ta specyficzna sytuacja kina włoskiego została zapoczątkowana jeszcze przed kilkunastu laty, gdy eksplozja telewizji na całym świecie wywołała prawdziwe spustoszenie w kinach. Na Półwyspie Apenińskim kino opierało się najdłużej konkurencji telewizji. Gdy wreszcie nastąpiło pełne nasycenie kraju małymi ekranami i telewizja spowszedniała, od dwóch lat daje się zauważyć stały wzrost frekwencji w kinach. Charakterystyczne, że wzrost ten wystąpił głównie w najdroższych kinach, tzw. zeroekranowych.

Jest to zjawisko niezmiernie interesujące. Bo gdy niejedna z wielkich sal kinowych w USA przekształciła się już nieodwołalnie w dom towarowy, u nas liczba zeroekranowych kin wzrosła (w Rzymie do 69, w Mediolanie do 23), a każdy, nawet peryferyjny, przybytek X Muzy chce dziś być kinem najwyższej klasy. Mało tego — na peryferiach pojawiają się coraz częściej sale z dumną nazwą „kino studyjne", a więc przeznaczone dla wybranych.

— *Wiadomo, że ludzie przestali chodzić do swych dzielnicowych kin, tak jak się chodzi na popołudniową kawę do kawiarni na rogu* — mówi prezes włoskiego związku właścicieli kin, Bruno Ventavoli. — *Chodzą teraz tylko na wybrane filmy. Nawyk oglądania byle czego zaspokaja telewizja. Gdy jednak widz usłyszy lub przeczyta o jakimś głośnym filmie, pragnie natychmiast go zobaczyć. A gdy już zdecyduje się ruszyć z domu, chce iść do najlepszego kina; dziś cena biletu o równowartości półtora czy dwóch i pół dolara nie odstrasza go. Ma bowiem satysfakcję, że obejrzał film, który jest wydarzeniem dnia, o którym wszyscy piszą i mówią. Stąd każde kino chciałoby dziś uzyskać rangę zeroekranu i pokazywać najświeższe nowości.*

KORESPONDENCJA Z WŁOCH



Jego śladem
Gian Maria Volonté

Tendencja ta ma swe skutki nie tylko ekonomiczne, lecz i kulturalne. Głośny film dociera bowiem od razu do bardzo szerokiego kręgu widzów, głównie w wielkich miastach. Staje się obiektem „przyśpieszonej rotacji i konsumpcji", a jednocześnie tym surowszej selekcji. Publiczność od razu rozstrzyga, który film może liczyć na dłuższą egzystencję (przeciętnie każdy tytuł utrzymuje się na ekranach niewiele ponad dwa lata), a który skazany jest na śmierć zaraz po premierze. Otóż okazało się, że długie życie mają zapewnione nie tylko przeboje typu „Przeminęło z wiatrem", „Ojca chrzestnego" czy komedie z Alberto Sordim, ale także filmy problemowe, publicystyczne, silnie związane ze zjawiskami nękającymi współczesne społeczeństwa — jak mafia, korupcja aparatu władzy, nadużycia wymiaru sprawiedliwości itp. Filmy tego typu mają już swoje gwiazdy, a nazwisko tak popularnego już aktora jak Gian Maria Volonté, to świetny znak rozpoznawczy filmu, który obiecuje nie tylko aktualność, polemiczną pasję i mocne przeżycia, ale także wysoki poziom artystyczny. Śladem Volonté starają się iść inni i dziś nawet Alberto Sordi odnosi największe sukcesy nie w głupawych sytuacyjnych komedyjkach, lecz w „antypenitencjarnej" satyrze „Zatrzymany w oczekiwaniu na rozprawę". Nino Manfredi zaś stał się aktorem dnia nie dzięki filmom typu „Widzę wszystkich nago", lecz dzięki antyfaszystowskiemu dramatowi, opartemu na faktach: „Girolimoni, potwór Rzymu".

A które filmy umierają już w dniu premiery? Przede wszystkim te, które należą do serii — zmieniających się z roku na rok i eksploatowanych bez końca. W zeszłym roku były modne thrillery, teraz masowo pojawiły się „dekamerony". Producent takiego filmu zbiera telefonicznie dane kasowe w nocy po premierze: uzyskana suma jest dlań decydująca — wie, czy kręcić następny film z tego gatunku czy przerzucić się na inny. Reszta wpływów z eksploatacji, zwłaszcza na prowincji, ma już niewielkie znaczenie.

I tak spośród około 400 filmów krajowych i zagranicznych, które wchodzą rocznie na ekrany włoskie, zaledwie dziesiąta część ma zapewnione dłuższe życie. Ale to wystarcza, by całą machinę produkcyjno-dystrybucyjną utrzymać na pełnych obrotach. Najważniejsze, że wśród tych dziesięciu procent przeważają filmy włoskie.

VICE

Wanda Neuman i Zbigniew Zapasiewicz

Z RÓŻNYCH KRĘGÓW WIDZENIA

Stanisław Różewicz napisał scenariusz filmowy wraz ze swym bratem – poetą i dramaturgiem, Tadeuszem Różewiczem. „Drzwi w murze" to historia paru dni z życia autora teatralnego, który odwiedza teatr wystawiający jego sztukę, a jednocześnie styka się ze światem, którego dotąd zupełnie nie znał. Ekipa filmu pracowała na Wybrzeżu, a ostatnio w atelier wytwórni filmowej w Łodzi.

REPORTAŻ Z REALIZACJI FILMU „DRZWI W MURZE"

Samolot zatacza koło: z okna widok na morze, na nieruchome z tej odległości statki. Lądowanie w Gdańsku. Podobny widok ogląda z samolotu W. — bohater nowego filmu Stanisława Różewicza. Z lotniska jedzie do hotelu, tu okazuje się, że nie ma wolnego pokoju, prosi więc o skierowanie na kwaterę prywatną: z dala od śródmiejskiego gwaru, w domu bez dzieci.

W. przyleciał do tego miasta na parę dni, pragnie obejrzeć próby przedstawienia swej nowej sztuki; będzie musiał dopracować jeszcze niektóre sceny.

Znajduję go właśnie na jednej z uliczek Sopotu, wśród dziwaczнej, nie osłoniętej o tej porze roku zielenią, architektury kąpieliska. Drewniane domy z gankami, tu i ówdzie przebija kawałek „pruskiego muru", gdzie indziej nowo postawiony pawilon sklepowy.

W. z filmu Różewicza to Zbigniew Zapasiewicz: ubrany w brązowy płaszcz, nie wyróżnia się wśród przechodniów na tej uliczce sopockiej.

„W. idzie boczną ulicą, rozgląda się po domach — wyjmuje z kieszeni karteczkę z adresem. Mija go dziewczynka na wrotkach. W. zawraca.

W. idzie w stronę starego domu — kamera towarzyszy mu. — Przygląda się drewnianemu gankowi. Wchodzi po schodach. Drzwi są pomalowane jasną farbą, jakby niedawno odnowione. Blaszana skrzynka na listy. W. naciska dzwonek.

W. przed drzwiami. Po chwili dzwoni drugi raz. Cisza. Wzrusza ramionami. Mocno stuka zgiętym palcem, a potem już bez sensu uderza kilka razy pięścią".

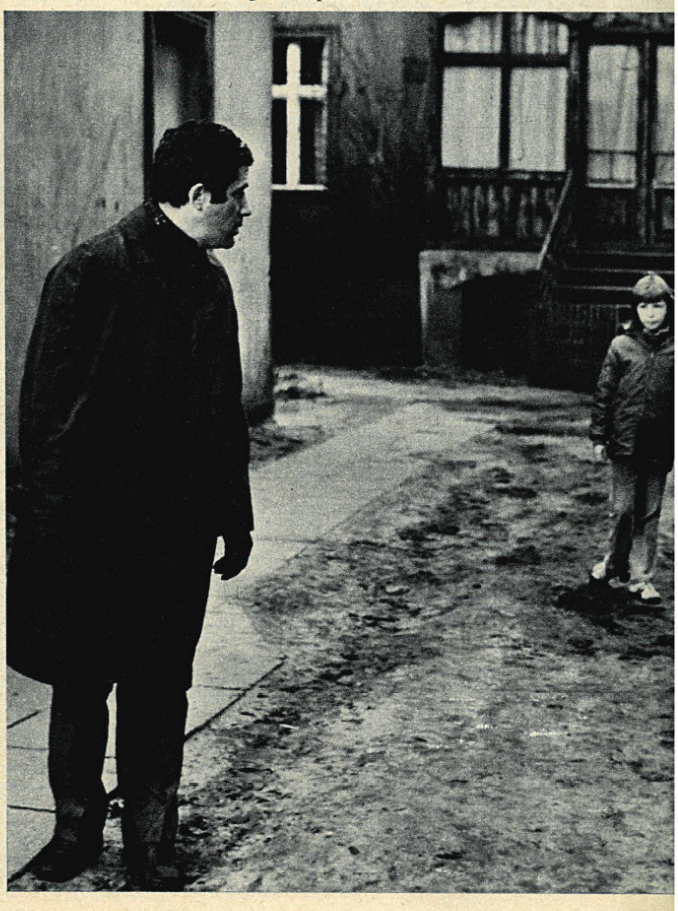
Za tymi drzwiami natyka się na dramat obcych ludzi. Matka i córka — gospodynie kwatery, do której skierowano W. na tych parę dni pobytu w nadmorskim mieście — żyją w dziwnym stosunku miłości i nienawiści, w klimacie nieszczęścia, jaki niesie choroba. W. nie chce się mieszać do ich spraw, ale ten dramat wciąga, zwłaszcza że niecodzienna sytuacja, w jakiej się znaleźli, zbliża W. do Krystyny.

Jest to niby nagłe i przypadkowe otwarcie drzwi do innej rzeczywistości niż ta, w której W. żyje.

Można się tu doszukiwać genezy tytułu filmu. Różewicz zastrzega się, że nie robi filmu intelektualnego. „Drzwi w murze" są jakby wejrzeniem w różne rzeczywistości: w rzeczywistość sztuki, którą W. tworzy, w jego własne ułożone życie, w nieproste życie Krystyny i jej chorej matki. Reżyser chciałby zawrzeć w tym filmie własny wariant tematów wiecznych, jak miłość, nienawiść; spraw ostatecznych, jak choroba i śmierć.

Tymczasem jednak W. odwiedza teatr, gdzie odbywają się próby jego sztuki. Chciałby przekonać się, jak zaczyna funkcjonować na

Zbigniew Zapasiewicz



scenie, czy sprawdza się w działaniu aktorów; pragnie rozproszyć własne wątpliwości, niepokoje.

„Scena. Ustawione rzędem krzesła. Jasne światło. Próba tej samej co poprzednio sceny. Kolejno wchodzą i zajmują miejsca: Kapłan, Wojownik, Błazen, Starzec, Zalotnik, Młodzieniec z brodą, Filozof.

Wanda Neuman i Zbigniew Zapasiewicz

Niewidomy idzie z gazetą w ręku (zamiast laski) — dotyka krzesła, siada, po chwili milczenia mówi:

NIEWIDOMY: — Niełatwo wierzymy w to, co jest poza naszym kręgiem widzenia.

Reżyser odwraca się do W.

REŻYSER: — Wie pan, ja tę kwestię zakreśliłem, jej nie można powiedzieć.

W.: Dlaczego? „Niełatwo wierzymy w to, co jest poza naszym kręgiem widzenia"... Można.

REŻYSER: — No... ale tę następną: „Potrzebniejsze jest studiowanie ludzi niż książek..." chyba możemy sobie darować. Też brzmi aforystycznie.

W.: — To nie jest tak, że to jest jakiś aforyzm powiedziany w powietrze. Z tym wyrzucaniem to, wie pan, tak jakby pan z drabiny wyłamał szczeble i chciał, żeby się ktoś wspinał...

REŻYSER: — Pańska sztuka nie trzyma się tylko na tych dwóch aforyzmach, znam ten tekst na pamięć, to znakomity tekst. Ale czasem w tekście dobrze, a w mówieniu jakoś nie wychodzi... Skreślimy?

W.: — Niech mówią na razie tak, jak jest.

REŻYSER: — Myślę głośno w tej chwili... Uderzyło mnie coś w tej sytuacji: jak gdyby fałsz tej sceny. Jest w tym coś nieprawdziwego. Czy rzeczywiście w naszym kręgu obyczajowym, w Europie, w realnych układach, kardynał, prezydent czy generał — oczywiście czuły na wdzięki kobiece — ulegnie natychmiast i całkowicie w każdej sytuacji; że kobieta wszystkich potrafi zamienić w zwierzęta; nie wiem, to brzmi dla mnie nieprzekonywająco...

W.: — To nie chodzi o to, czy to jest prawdopodobne. To jest sztuka, a nie posiedzenie takiej czy innej rady, na którym przystojna sekretarka zamienia wszystkich w świnie. Teatr jest między innymi zabawą. Coś może być sztuczne i prawdziwe jednocześnie. Jak to będzie dobrze zagrane, stanie się prawdziwe...

REŻYSER: — Twardy pan jest. Dobrze by było, żeby pan był na generalnej.

Scena w bufecie teatru.

STARY AKTOR: — Ta moja rola w pańskiej sztuce, jeśli to można tak ująć... Bo teraz to niby żadnych ról nie ma, trudność definicji. Ona, ta Kirke, przemienia mnie w zalotnika, bo przecież to jest metamorfoza pod wpływem kobiety, ja to tak rozumiem. Starzec, pod wpływem tego kobiecego pierwiastka, poczuł „ikrę"... Ewig Weibliche zieht uns an...

W.: — Taak, ma pan słuszność... A tak mówiąc między nami, będzie pięć przedstawień?

STARY AKTOR: — Pięć... Pięćdziesiąt pięć. Proszę pana, przyjdzie kostium, charakteryzacja, światło, będzie dobrze, zobaczy pan...

Po chwili milczenia — śmieje się: — „Że baba chłopa w świnię potrafi zamienić, to pan w dziesiątkę trafił".

W. przyjechał do teatru. Ale przez przypadek teatr schodzi na drugi plan. Najważniejsze staje się spotkanie z Krystyną.

„W ciszy rozlega się nagle krzyk matki Krystyny: — Puść mnie! ...Puść mnie!

Niewyraźny głos Krystyny: — Mamo, mamusiu, proszę cię... błagam...

Odgłosy — próba otwarcia drzwi, potem okna. Brzęk wybitej szyby, kroki i szamotanina. Krzyk: — Ratunku! Ludzie, ratunku!

W.: — Co się stało? Czy mogę w czymś pomóc?

KRYSTYNA: — Nie, nie... Bardzo pana przepraszam. Naprawdę bardzo dziękuję... To matka, atak... Wszystko już dobrze.

Okno. Deszcz spływa po szybach. Drzwi otwierają się powoli. Wchodzi Krystyna. Stoi pod drzwiami.

W. unosi głowę (...) wstaje i idzie w stronę Krystyny. Po twarzy Krystyny spływają łzy. W pewnej chwili Krystyna, jak dziecko, ociera dłonią łzy i trzymając jeszcze rękę przy ustach mówi cicho:

KRYSTYNA: — Już nie mogę dłużej... Nie mam siły. To się nigdy nie skończy.

Krystyna i W. leżą obok siebie. W. mówi niewyraźnie, cicho.

W.: — To jest martwe, rozpada się, ja to kleję, a to mi się rozpada... jak piasek...

Krystyna: — Co?

W.: — Byłem w teatrze, na próbie.

Chwila milczenia.

KRYSTYNA: — „Ty robisz rzeczy wspaniałe, które zostaną, przetrwają... Jedynym sensem mojego życia jest matka. Bo przecież nie liczenie pieniędzy w kasie. Choć czasem mam uczucie, jakbym budowała z mojej miłości do matki... coś, jednak coś... Chyba jestem głupia... Idzie dzień za dniem, rok za rokiem. Czasem chce się krzyczeć w nocy. Chwyta się rękę drugiego człowieka... Przecież życie powinno być wspaniałe..."

Reżyser twierdzi, że to zestawianie teatru i nowo poznanej rzeczywistości, nie powinno być rozumiane jako przeciwstawienie sztuki i życia. Próby takiego odczytania scenariusza uważa za naiwne. Ta historia kilku dni z życia pewnego autora dramatycznego winna odsłonić jakieś prawdy o człowieku: jego zwyczajność i skomplikowanie, jego sposób odczuwania, wrażliwość. Może po tych paru dniach będzie po prostu mniej zarozumiały, mniej z siebie zadowolony. I chociaż w końcu powróci do swego dawnego, ułożonego życia, spotkanie z Krystyną nie pozostanie bez wpływu. Krystynę fascynuje poznanie człowieka z innego kręgu, z innej „strony muru". W. jest także zafascynowany tym współistnieniem szczęścia z nieszczęściem, miłości i urojeń choroby.

Od lewej: operator Maciej Kijowski, reżyser Stanisław Różewicz, Wanda Neuman i Zbigniew Zapasiewicz

„Drzwi w murze" mają odsłonić wielopłaszczyznowość układów pomiędzy ludźmi. Zderzenia: autor — reżyser, autor — aktor, mężczyzna — kobieta, człowiek zdrowy — chory, pokażą z różnych stron postać, którą Stanisław i Tadeusz Różewicze wybrali na bohatera filmu „Drzwi w murze".

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

zapiski krytyczne

● KREOWANY ŚWIAT „NOWEJ POWIEŚCI" ● OPIS JAK POŚMIERTNA MASKA ● JAK TŁUMACZYĆ ROBBE-GRILLETA NA JĘZYK OBRAZÓW ●

PONIEDZIAŁEK

Film, korzystając z prozy autorów „nowej powieści" francuskiej, m. in. uznanej u nas prozy Robbe-Grilleta i Butora, nie potrafił niestety oddać tego, co tam było szczególnie ciekawego: swoistego realizmu. Zawinił przede wszystkim Robbe-Grillet. Jego scenariusz, na którym został oparty pamiętny film Resnais „Zeszłego roku w Marienbadzie", jak i jego własne filmy, z „Nieśmiertelną" na czele, zawierały więcej świata kreowanego niż rzeczywistego, więcej luk i dziur niż tego, w czym one zostały porobione. Dalsza, po „Gumach", twórczość pisarska Robbe-Grilleta poszła zresztą w podobnym kierunku. Nie oddał „nowopowieściowej" poetyki również film Wormsa, oparty na „Przemianie" Butora. W tej powieści zresztą jest jeszcze za wiele „starego" realizmu obok „nowego", co reżyser filmu z pilnością godną lepszej sprawy przeniósł na ekran. Bardziej udał się film Resnais „Muriel", według scenariusza Jeana Cayrola, pisarza też należącego do omawianej szkoły.

A oto nie znana w Polsce adaptacja „Gum", zrobiona w Belgii przez scenarzystę René Micha i reżysera Luciena Deroisy, a pokazana niedawno na przeglądzie filmów belgijskich w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej. Wydaje się ona najlepszą spośród adaptacji „nowych powieści". Jej autorzy uchwycili zarówno prawa tej prozy, jak i możliwości przetłumaczenia jej na język kinowych obrazów.

„Gumy" Robbe-Grilleta to historia niby kryminalna. Rzecz o detektywie, niejakim Wallasie, który, prowadząc śledztwo w sprawie domniemanego zabójstwa pewnego profesora, sam go w końcu przypadkiem zabija. Jest tu też historia człowieka w mieście, jego niekończących się wędrówek i jego obcości. Prawie rzeczywistego świata w powieści nie psuje tamto przypadkowe zabójstwo i tylko pewne drobne nielogiczności stanowią od czasu do czasu pęknięcia w spoistym obrazie.

Skąd się więc bierze swoistość realizmu Robbe-Grilleta? Ze sposobu narracji przede wszystkim, ze sposobu prezentowania i opisywania tego, co się w powieści dzieje. Świat staje się cokolwiek niesamowity: Robbe-Grillet opowiada o nim szczegół po szczególe, uporczywie w niego się wpatruje, nazywa go, i oto świat opisany okazuje się nie tyle rzeczywistością, co jej opisem, maską pośmiertną.

W filmie zabiegi wobec „nowej powieści" polegały dotychczas w najlepszym wypadku na tym, żeby powtarzać przy pomocy kamery owe opisy. Ależ film sam, ze swojej istoty, jest opisem; opisem, odbitką, kontemplacją realności! Literatura ze swojej istoty jest natomiast relacją — i przenoszenie niezwyczajnych chwytów literatury na zwyczajne chwyty filmu mijało się trochę z celem.

Z „Gumami" belgijscy autorzy postąpili — powtarzam — inaczej. Z góry zrezygnowali z możliwości dorównania przez film powieści na tym terenie. Zwykłość i niezwykłość „Gum" Robbe-Grilleta przenieśli w całości w obręb przedmiotu opowiadania. Ale zrobili to bardzo subtelnie.

Jest nadmorskie miasto pocięte kanałami, na zboczu czy pagórkach, pełne wznoszących się uliczek i kamienistych schodków. Niby labirynt, a jednak to zwyczajne miasto. Pustawe, a jednak to nie pejzaż księżycowy. Fabuła wyraźniejsza niż w powieści. Bardziej nachalna? Może tak. Jest nawet intryga. W powieści tylko się lekko i bardzo enigmatycznie sugeruje, że Wallas, ów detektyw, może jest synem profesora, którego zabił. W filmie zaś to zostało zupełnie wyraźnie powiedziane. Wallas przybył do miasta, żeby zobaczyć niewidzianego od lat ojca. Miasto pamięta z dzieciństwa. W powieści były aluzje do kompleksu Edypa. W filmie tym bardziej. Wallas nawet zainteresował się młodą kobietą, która okazała się jego macochą. A tytułowe gumy, które Wallas w powieści kupuje nie bardzo wiedzieć po co, są w filmie nawrotem (trochę jak było w „Psie andaluzyjskim" Buñuela) do symboli dzieciństwa (szkoły); jedna nawet nosi nazwę „Edyp".

Mówiło się wiele, że „nowa powieść" opisowy sposób obrazowania wzięła z kina. Wobec czego — mówiono — adaptując ją teraz, kino odbiera tylko, co było przedtem jego. Tymczasem film jest sztuką przede wszystkim treści i odrywanie w filmie opisu od tego, co się opisuje, jest gwałtem. Same zmiany w treści filmu (z realistycznej np. na fantastyczną czy inną) wystarczą i winny dać takie same efekty, jakie w literaturze dają skomplikowane zabiegi formalne, tylko trzeba umieć to zrobić.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nasi recenzenci pisali...

„ZNIKAJĄCY PUNKT" (USA). Bohater filmu jest swoistym produktem Ameryki. Odrzuca ją, ale poprzez samozagładę jest przejawem jej dekadencji.

„MAŁŻONKOWIE ROKU II" (Francja — Włochy — Rumunia). Groteskowo-komediowo-historyczna Francja. Gagi, pościgi, kolor i ruch — atrybuty dobrego kina rozrywkowego.

„PIROSMANI" (ZSRR). Próba zrozumienia malarza przez przyjęcie stylistyki jego płócien. Odrzucenie tradycyjnego pojmowania losu i dzieła artysty.

„NIECH BESTIA ZDYCHA" (Francja — Włochy). Budzi tęsknotę do stylu starego mistrza Hitchcocka, do wstrząsowej metody jego historyjek — opowiadanych nienagannie i bez wydumanych pretensji.

„TEMAT NA NIEWIELKIE OPOWIADANIE" (ZSRR — Francja). Siergiej Jutkiewicz, wybitny i zasłużony klasyk wczesnego kina radzieckiego, nie wiąże się ekranowej próby biografii Czechowa. Udało mu się w wielu partiach zabłysnąć nowoczesnością formy.

„DOM WAMPIRÓW" (Wielka Brytania). Zrealizowany z wyczuciem gatunku, ale nie bez akcentów autoparodii, której miłośnicy prawdziwego „horroru" łatwo nie wybaczą.

„TEN OKRUTNY, NIKCZEMNY CHŁOPAK" (Polska). Opowieść dla dorosłych o niewesołym świecie dzieciństwa. Niestety, filmowi Nasfetera brakuje dramatyzmu.

„WUJASZEK WANIA" (ZSRR). Konczałowski zrozumiał, że właśnie pisarstwo Czechowa i jego mądre współczucie dla bohaterów może przyjść z pomocą także i nam współczesnym.

●

Pawie Redaktorze!

Po przeczytaniu listu p. Aliny Witkiewicz ze Świnoujścia (FILM, nr 46) pragniemy odpowiedzieć na zarzuty Waszej Czytelniczki: Kina prowadzące tzw. „dni filmu studyjnego" działają w porozumieniu z miejscowymi radami artystycznymi, które opracowują programy kwartalne, zawierające m. in. przeglądy filmów dotyczących określonego problemu, cykle filmów wybranego reżysera, wybranej kinematografii itp. Doceniając tę społeczną działalność miłośników dobrego filmu — służymy pomocą, zapewniając potrzebne kopie filmowe. Nie mamy jednak żadnego prawa narzucania własnych koncepcji, pozostawiając radom artystycznym całkowitą swobodę w doborze tematów i filmów. Do tej pory działalność Rady Artystycznej w Świnoujściu cieszyła się bardzo dobrą opinią w województwie.

Z siedemnastu pozycji wymienionych przez p. Witkiewicz, część filmów wyświetlano już w Świnoujściu: „Początek" i „Z zimną krwią" w sierpniu 1971 roku, „Pięści w kieszeni" w czerwcu 1972 r., „Gott mit uns" w październiku i „Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii" w listopadzie br.

Większość tytułów, wymienionych przez autorkę listu, należy do grupy filmów studyjnych, zakupionych w ograniczonych ilościach kopii do rozpowszechniania w kinach studyjnych. Centrala Wynajmu Filmów w Warszawie przydziela je poszczególnym województwom w tzw. rzutach. W pierwszym rzucie powinny one być eksploatowane wyłącznie w kinach studyjnych (w naszym województwie — w kinie „Delfin" w Szczecinie). W drugim rzucie — w kinach prowadzących działalność studyjną (kino „Rybak" w Świnoujściu). Wszystkie filmy proponowane przez p. Witkiewicz były już wyświetlane w „Delfinie" i w kolejności będą wyświetlane w kinach prowadzących „dni studyjne". W najbliższym czasie w Świnoujściu będą wyświetlane filmy: „Ludzie przeciwko sobie" (grudzień 1972), „Posłaniec" i „Metello" (styczeń 1973), „Dziękuję, ciociu" i „Jak daleko stąd, jak blisko" (luty 1973). W pierwszym kwartale 1973 roku wyświetlane również będą: „Fahrenheit 451", „Rekonstrukcja", „Ostia", „Adalen 31", „Strategia pająka". Film „Szalony Piotruś" był eksploatowany w drugim rzucie w sierpniu i wrześniu br. w kinach prowadzących „dni studyjne".

Choć list „kinomana" był sformułowany niezbyt delikatnie, tym niemniej zarówno jemu, jak i p. Witkiewicz doradzaliśmy i doradzamy nawiązanie kontaktu z Radą Artystyczną działającą przy kinie „Rybak". Ich głosy pomogą w urozmaiceniu i wzbogaceniu programu działalności studyjnej w Świnoujściu.

Dyrektor Ekspozytury CWF w Szczecinie
FELIKS KOLANDA

FILM pisał przed 25 laty...

NR 31—32 Z GRUDNIA 1947 (dwutygodnik). Z artykułu „Dziś i jutro filmu": **„Rozpoczynając drugie 50-lecie swego istnienia, film stoi dziś pod względem formalnym na bardzo wysokim poziomie i formy widowiska są wyraźnie skrystalizowane. Zarówno fotografia obrazu jak i dźwięku są tak dalece technicznie udoskonalone, że pozwalają reżyserowi na wygranie wszystkich efektów fotograficznych i dźwiękowych, o jakich tylko zamarzy. Wszystkie możliwe do osiągnięcia udoskonalenia zostały wprowadzone w życie. Na innych odcinkach, gdzie technika współdziała w tworzeniu artystycznym, jak na przykład w budowie dekoracyj i charakteryzacji, osiągnięto piękne wyniki".**

Z artykułu „Rok filmowy": **„Dobiegając do końca 1947 r., stwierdzić możemy, że wszelkie trudności, z jakimi spotyka się nasza kinematografia bezpośrednio po wojnie na polu wymiany i eksploatacji filmów — zostały szczęśliwie pokonane. »Film Polski« coraz bardziej rozszerza swe stosunki z zagranicą, pragnąc zapewnić widzom polskim możność ujrzenia najcelniejszych dzieł kinematografii światowej, ale nie zapominając też o filmach rozrywkowych, których publiczność powojenna jest ze zrozumiałych względów spragniona".**

Recenzje: **„Angielski film »Spotkanie« jest dowodem, że można znaleźć temat i w szarej rzeczywistości: młoda mężatka poznaje żonatego lekarza i w ciągu czterech tygodni przeżywa szczęście wzajemnej miłości i tragedię jej nielegalności. Większość scen rozgrywa się na dworcu kolejowym wieczorem. Świetnie oddano klimat dworcowy, zdjęcia przelotu pociągów i odgłosy parowozów — znakomite. Sceny romansu kolejarza z bufetową ciekawie kontrastują z romansem bohaterów. Rażą natomiast niektóre dekoracje — np. most nad rzeczką. Całość niewątpliwie udana, choć przeładowana dialogami".**

Przegląd zagraniczny: **„Michèle Morgan przystąpiła już do realizacji filmu »Stracone złudzenia« reżyserii twórcy filmu »Niepotrzebni mogą odejść« Carola Reeda. Oba te nazwiska winny gwarantować wysoki poziom filmu". ● „Nowy amant amerykański Burt Lancaster występuje w filmie o oryginalnym tytule »Scaluj krew z mych rąk«. Jest to film sensacyjno-detektywistyczny, jak zapewniają twórcy, »o podłożu społecznym«".**

Odpowiedzi redakcji: **„Z. S. — Nasz tegoroczny numer gwiazdkowy będzie ostatnim z dotychczasową numeracją. Jeśli więc chodzi Panu o oprawienie składanego rocznika, to na tym numerze może go Pan zakończyć".**

Scenariusz (na podstawie powieści **Karola Dickensa**) oraz muzyka i teksty piosenek: **Leslie Bricusse**

Reżyseria: **Ronald Neame**

Zdjęcia: **Oswald Morris**

Wykonawcy: **Ebenezer Scrooge — Albert Finney,** duch Jacoba Marleya — **Alec Guinness,** duch Dawnej Gwiazdki — **Edith Evans,** duch Tegorocznej Gwiazdki — **Kenneth More,** duch Gwiazdki Przyszłości — **Paddy Stone,** Bob Cratchit — **David Collings,** pani Cratchit — **Frances Cuka,** Fezziwig — **Laurence Naismith,** pani Fezziwig — **Kay Walsh,** siostrzeniec Scrooge'a — **Michael Medwin,** jego żona — **Mary Peach,** jego przyjaciel — **Gordon Jackson,** Tom Jenkins — **Anton Rodgers,** Isabel, narzeczona Scrooge'a — **Susanne Neve,** dwaj dżentelmeni — **Derek Francis** i **Roy Kinnear,** Tiny Tim — **Richard Beaumont,** Kathy — **Karen Seargill,** właściciel sklepu z zabawkami — **Geoffrey Bayldon.**

Produkcja: A Cinema Center Films (Wielka Brytania) — 1970.

OPOWIEŚĆ WIGILIJNA

(Scrooge)

Kolejna, tym razem barwna i szerokoekranowa adaptacja jednej z najpopularniejszych nowel Dickensa. Sukces musicalu „Oliver!" sprawił, że również i ją nasycono muzyką i śpiewem. Rolę dziewiętnastowiecznego londyńskiego lichwiarza Ebenezera Scrooge gra Albert Finney.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

IDZIEMY DO KINA

WAKACJE WE CZWORO

(Un'estate in quattro)

Scenariusz: **Florestano Vancini, Massimo Felicati** i **Fabio Pittorru**

Reżyseria: **Florestano Vancini**

Zdjęcia: **Ennio Guarnieri**

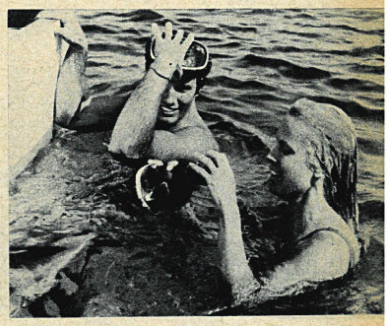
Muzyka: **Carlo Rustichelli**

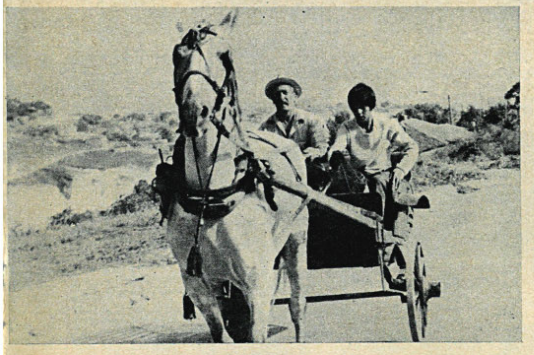
Wykonawcy: Giulio — **Giuliano Gemma,** Letizia — **Rosemarie Dexter,** Gunnar Lindmark — **Gunar Björnstrand,** Margit — **Bibi Andersson.**

Produkcja: Ultra Film — P.J.C. (Włochy) — 1969.

Dwie pary: szwedzka i włoska spędzają wspólne wakacje na jednej z wysp w pobliżu Sycylii. Przeciwstawienie włoskiej naturalności erotycznej — szwedzkiemu purytanizmowi. Wątpliwej wartości psychologia, ale za to barwa i piękne pejzaże.

Dodatek: „Projektanci". Scenariusz i realizacja: **Piotr Studziński.** Zdjęcia: **Andrzej Jaroszewicz** i **Janusz Czecz.** Konsultacja: **Zofia Święcicka** i **Karol Lasota.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972. Barwny reportaż o pracy projektantów form przemysłowych, przedmiotów codziennego użytku, ubrań, mebli i opakowań.





Dodatek: „Szalejący reporter". Scenariusz (według książki **St. Pagaczewskiego** „Gospoda pod upiorkiem"): **Ryszard Siapczyński.** Reżyseria i scenografia: **Krzysztof Dębowski.** Zdjęcia: **Maria Niedźwiecka.** Muzyka: **Waldemar Kazanecki.** Autor założeń plastycznych: **Janusz Stanny.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1970. Barwny film animowany.

BIAŁE CZAPLE

(Ptici dolitat pri nas)

Scenariusz (według własnej powieści): **Piotr Sławiński**

Reżyseria: **Zachari Żandow**

Zdjęcia: **Iwan Bosew**

Muzyka: **Aleksander Brazincow**

Wykonawcy: myśliwy Bonko — **Borisław Iwanow,** ornitolog Iwajło Donew — **Wiktor Danczenko,** jego córka Janka — **Neli Topałowa,** Rosica — **Nikolina Genowa,** Opri — **Jordan Mitew.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Zofia Dybowska-Aleksandrowicz.**

Produkcja: Studija za Igralni Filmy (Bułgaria) — 1971.

*

Barwna adaptacja książki bułgarskiego pisarza Petra Sławińskiego „Ptaki przylatują do nas". Kameralny dramat psychologiczny, którego bohaterami są dumny Cygan Opri, myśliwy Bronko, ornitolog Donew i jego kapryśna córka. Sceneria — bułgarska Dobrudża, jej wspaniałe pejzaże, flora i fauna. To nad Dobrudżą przechodzi jeden z najważniejszych na świecie szlaków przelotów ptaków, zwany Pontyjskim.

ŚMIERĆ NA ZAKRĘCIE

(Tod in der Kurve)

Scenariusz (według powieści **Alana Winningtona „Police Alibi")** i reżyseria: **Gerhard Respondek**

Zdjęcia: **Siegfried Hoenicke**

Muzyka: **Helmut Nier**

Wykonawcy: inspektor Gullet — **Horst Hiemer,** Connie — **Renate Reinecke,** Mitchell — **Jürgen Hentsch,** Dick — **Alfred Mueller,** Halber — **Stanisław Zaczyk,** Annemarie — **Cox Habbema,** Paine — **Hans-Joachim Hegewald,** pani Paine — **Irma Muench,** Cummings — **Norbert Christian,** Malcolm — **Walter Jupe.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Izabela Falewicz**

Produkcja: Deutscher Fernsehfilm (NRD) — 1971.

*

W wypadku samochodowym ginie brytyjski przemysłowiec. Czy było to samobójstwo czy morderstwo? Inspektor Scotland Yardu rozwikłuje zagadkę.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Ptażewski
Biały ptak z czarnym znamieniem	4		5	4		4	4	4	5
Wielka włóczęga	5	4				3	4		4
Znikający punkt	4	4	4	3	5	4	4	4	
Hello, Dolly!	4							4	4
Małżonkowie roku II	4					3	4	3	5
Kochany drapieżnik	4			4	4			3	
Małżeństwo	4	3				3	4	3	5
Niech bestia zdycha	5		3	3		3	4	3	4
Ten okrutny, nikczemny chłopak	4				2		3	4	
Dziewczyna inna niż wszystkie	3	3		3	3		3	3	
Poszukiwanie	2						4	3	3
Michał Strogow — kurier carski	3							2	2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

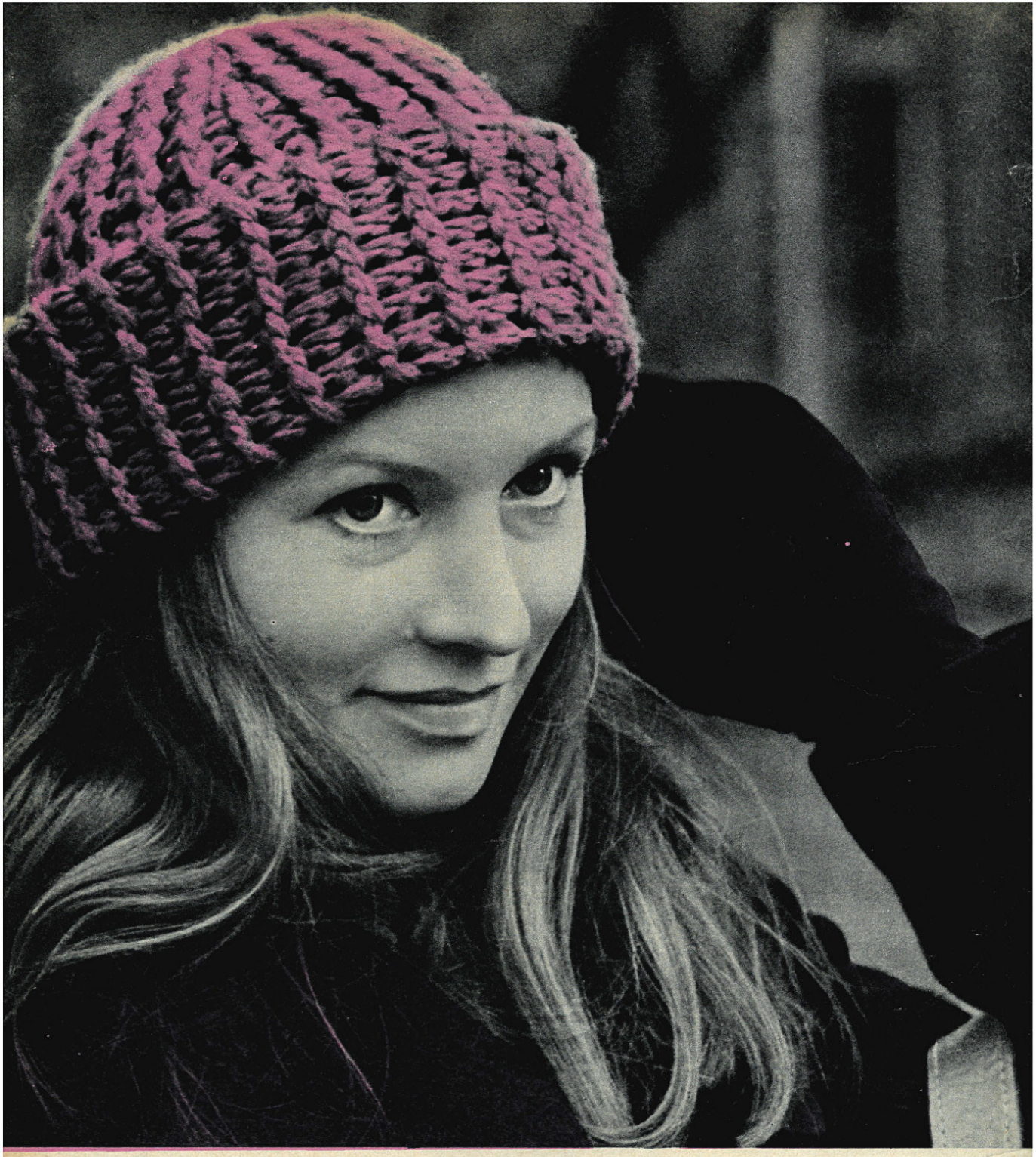
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, J. Zachwajewski, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Defa Film (NRD), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 16.XII.1972 r. Zam. 10596 A-17

INDEKS 35904



Fot. R. Sumik

WANDA NEUMAN występuje w nowym filmie Stanisława Różewicza „Drzwi w murze" (patrz — reportaż z realizacji na str. 28—29). Aktorkę tę pamiętamy z filmów „Julia, Anna, Genowefa" oraz „Znicz olimpijski".